



**TARİH ÖNCESİ SANAT FORMLARININ TEKRARI; HEYKELDE İMGE
ÜRETİMİ ÜZERİNE YENİ BİR OKUMA DENEMESİ**

Meyssem SAMSUN

**SANATTA YETERLİK TEZİ
BİLEŞİK SANATLAR ANASANAT DALI**

**GAZİ ÜNİVERSİTESİ
GÜZEL SANATLAR ENSTİTÜSÜ**

HAZİRAN 2015

Meyssem Samsun tarafından hazırlanan “TARİH ÖNCESİ SANAT FORMLARININ TEKRARI; HEYKELDE İMGE ÜRETİMİ ÜZERİNE YENİ BİR OKUMA DENEMESİ ” adlı tez çalışması aşağıdaki jüri tarafından OY BİRLİĞİ / OY ÇOKLUĞU ile Gazi Üniversitesi Bileşik Sanatlar Anasanat Dalı’nda Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

Danışman:

Heykel Anasanat Dalı / Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

.....

Başkan:

Heykel Anasanat Dalı / Gazi Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

.....

Üye:

.....Dalı / Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

.....

Üye:

.....Dalı / Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

.....

Üye:

.....Dalı / Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

.....

Üye:

.....Dalı / Üniversitesi

Bu tezin, kapsam ve kalite olarak Sanatta Yeterlik Tezi olduğunu onaylıyorum/onaylamıyorum

.....

.....
Prof. Dr. Aysen SOYSALDI

Güzel Sanatlar Enstitüsü Müdürü

ETİK BEYAN

Gazi Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü Tez Yazım Kurallarına uygun olarak hazırladığım bu tez çalışmada;

- Tez içinde sunduğum verileri, bilgileri ve dokümanları akademik ve etik kurallar çerçevesinde elde ettiğimi,
- Tüm bilgi, belge, değerlendirme ve sonuçları bilimsel etik ve ahlak kurallarına uygun olarak sunduğumu,
- Tez çalışmada yararlandığım eserlerin tümüne uygun atıfta bulunarak kaynak gösterdiğimi,
- Kullanılan verilerde herhangi bir değişiklik yapmadığımı,
- Bu tezde sunduğum çalışmanın özgün olduğunu,

bildirir, aksi bir durumda aleyhime doğabilecek tüm hak kayıplarını kabullendiğimi beyan ederim.

.....

(Meysem SAMSUN)

.../.../2014

TARİH ÖNCESİ SANAT FORMLARININ TEKRARI; HEYKELDE İMGE ÜRETİMİ ÜZERİNE YENİ OKUMA DENEMESİ

(Sanatta Yeterlik Tezi)

Meyssem SAMSUN

Gazi Üniversitesi

Güzel Sanatlar Enstitüsü

Haziran 2014

ÖZET

Uygarlık tarihi, geçmişin izlerini günümüze kadar taşımıştır. “Tarih Öncesi Sanat Formlarının Tekrarı; Heykelde İmge Üretimi Üzerine Yeni bir Okuma Denemesi” adlı bu tezimizde ilksel uygarlıkların kendi koşullarını zorlayan bir sanat kavrayışına sahip oldukları görülmeye çalışılmıştır.

İlksel uygarlıkların ürettiği sanat formları plastik bir dil arayışı olarak görülebilir. İnsanın evrimleşmesine koşut olarak gelişen bu dil, doğayı ve ona ait nesnelere temsil etmesi bakımından sanatı temellendirme çabası olarak da anlamlandırılabilir. İlksel atalarımızın doğadan edindikleri izlenimleri soyutlama içgüdüleriyle sembolleştirdikleri imgelerin akıl ve duygu birlikteliğinin bir sonucu olduğu görülmüştür.

Heykellere yüklenen bilgiler, semboller ve bubilgilerin izlerinin arandığı bu tezde; günümüz modern insanının geçmişin ilkseline bakışını değerlendirdik. Tarih öncesi uygarlıkların evreni algılayış biçimleri, nesneye yüklenen plastik dilin realiteye düşen izleri bu tezde önemli bir yer tutmuştur. İlksel atalarımızın, analiz, sentez yetenekleri, nesneye, doğaya ve onların güçlerine yaklaşımları onları algılama ve yorumlama sürecinde kendilerini tanıma imkânı da bulmuşlardır. Bu tezde, insan ve heykelin koşut gelişimine, malzemenin ve formun görevleri açısından bakılmaya çalışılmıştır. Soyutla somutun, gerçekle hayalin iç içe girdiği bir dönem ve realitenin inanılmaz ürünleri, hem heykel tarihi açısından hem de direkt insan gelişimindeki izleri bakımından değerlendirilmiş venesneye kazandırılan ruhun devamlılığından, günümüz sanatçısının sezgisel imgelemine alınan yolları ortaya koyarken, bu konularda çağdaş sanat ürünü yaratmış yabancı ve yerli heykeltıraşların yapıtları ele alınmıştır. Tarih öncesi çağlardan yakın tarihimize değin form ve bilgi arayışında heykelin vazgeçilmez rolü keşfedilmeye çalışılmıştır. Maskottan muskaya, totemden tabuya, form nesne ve fonksiyon ilişkileri, modern sanatçıların ilksel medeniyetlere bakış açısından incelenmiştir.

Bilim Kodu : 404.7.009

Anahtar Kelimeler : Primitif, Medeniyet, soyut, Arkaik Dönem, İdol, Totem, İmge, Heykel, Sanat, Çağdaş, Anadolu.

Sayfa Adedi : 133

Danışman : Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ

REITERATION OF THE PRE-HISTORICAL ART FORMS; A NEW READING TRIAL ON IMAGE PRODUCTION IN SCULPTURE

ABSTRACT

The history of civilization has handed down the traces of past to our age. In the present study titled “Reiteration of the Pre-historical Art Forms; a new reading trial on image production in Sculpture,” the fact that primitive civilizations have a sort of art perception challenging their own conditions is aimed to be viewed.

The art forms created by the primitive civilizations can be seen as a search for a plastic language. That particular language developed in correlation with human evolution might also be understood as an attempt for forming the foundations of art in terms of its representation of the nature and things belonging to the nature. It is seen that the images, which our primitive ancestors symbolized the perceptions obtained from the nature by their abstractive instinct, are a result of composition of mind and sense.

In the present study, in which the knowledge, symbols and the traces of this knowledge is searched; we have evaluated the perception of the present day modern human toward the primitiveness of the past. The way prehistoric civilizations perceived the universe, the traces of plastic language imposed on the material reflecting on the reality have a significant place in the present study. Due to the analytic and syntactic abilities of our primitive ancestors, their approach to the material and nature, and their power, they had the opportunity to attain an awareness of themselves in the process of perception and interpretation of the material and nature. In the present study, the parallel development of human and sculpture was aimed to be analyzed from the perspective of the functions of materials and forms. A period in which abstract and concrete, reality and imagination intertwined, and the unbelievable products of reality were evaluated in terms of the history of sculpture and their direct traces on the development of human. While revealing pathways starting from the continuation of the spirit imposed in the material to the intuitive imagination of the present day artists, the works of native and foreign sculptures that created contemporary art objects on these topics were addressed. The unavoidable role of sculpture, from prehistoric ages to our recent history, in the search for form and knowledge was discovered. The relations between form, material and function, from mascotto charms, to totems and totaboo, were investigated from modern artists’ perspective of primitive civilizations.

Key Words : Primitive, Civilization, abstract, Archaic Period, Idol, Totem, Imagination, Sculpture, Art, Modern, Anatolia.

BilimKodu : 404.7.009

TEŞEKKÜR

Tez çalışmam süresince usta yönlendiriciliği, sınırsız ve sürekli yardımları ile hocam Prof. Dr. Vildan ÇETİNTAŞ'a, çevirilerin yapılmasında yanımda bulunan dostum Hakan UÇAR'a derin bilgi ve deneyimini ardına kadar açan kıymetli hocam Prof. Dr. Metin COŞAR'a her zaman yanımda olup benden desteğini esirgemeyen eşim; Sibel SAMSUN'a ve şuan ismini saymadığım diğer bütün hocalarım ve arkadaşlarıma sonsuz teşekkür ederim.

İÇİNDEKİLER

ETİK BEYAN.....	iv
ÖZET	iv
REITERATION OF THE PRE-HISTORICAL ART FORMS; A NEW READING TRIAL ON IMAGE PRODUCTION IN SCULPTURE.....	v
ABSTRACT.....	v
TEŞEKKÜR.....	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİMLER LİSTESİ	ix
SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ	xi
1.GİRİŞ	1
2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE	3
2.1. Simge-Sembol	3
2.2. İmgelem.....	5
2.3. Kavram.....	7
2.4. İnanç ve Büyünün Yansımaları	8
2.4.1. Totem	8
2.4.2. Fetiş	9
2.4.3. İdol	10
2.5. Tarih Öncesi Çağlar	12
2.5.1. Eski Taş Çağı (Paleolitik Çağ).....	12
2.5.2. Orta taş çağı (mezolitik çağ)	13
2.5.3. Yeni Taş Çağı (Neolitik Çağ)	15
2.6. Prehistorik Heykel.....	18
2.6.1. Tarih Öncesi Dönemlerde Yaşam	18
2.6.2. İlksel Kutsanımlar	20
2.6.3. Gündelik bir Nesne Olarak Heykel	25
2.6.4. Heykel ve insanın Birbirlerine Dönüşmesi	28
2.6.5.Küçük Heykeller (Figürinler).....	35
2.6.6.Heykelin SembolikDili	37
2.6.7.Geçmişten Günümüze Gelen Bilgi (Mesaj)	40
3.YÖNTEM	42
3.1.Araştırmanın Modeli	42
4.HEYKEL SANATINDA İMGE TEKRARI İLE ANLAM YARATMA.....	43
4.1. Heykel Sanatında İmge Tekrarı	43
4.1.1. Pablo Picasso.....	43
4.1.2. Constantin Brancusi	46
4.1.3. Max Ernst.....	49
4.1.4. İsamu Noguchi	51
4.1.5. Alberto Giacometti (1901-1966).....	52
4.1.6. Henry Moore (1898–1986)	58
4.2. Tarih Öncesi Sanat Form Ve Sembollerin Türk Heykel Sanatına Yansıması	62
4.2.1. Mehmet Aksoy	63
4.2.2. Ertuğ Atlı.....	66
4.2.3. Ayhan Yılmaz	68
4.2.4. Mustafa Bulat	71
5. UYGULAMALAR	72
5.1.Güneş Kursu.....	74
5.2.Kontes	76

5.3.Kadın.....	78
5.4.Mask.....	80
5.5.Kadın İdol	82
5.6.Bekleyiş.....	84
5.7.Kibele	86
5.8.Anadolu.....	88
5.9.Şaman.....	90
5.10. Tanrıça.....	91
6. SONUÇ VE ÖNERİLER.....	94
6.1.Sonuç.....	94
6.2. Öneriler	96
KAYNAKÇA.....	97
EKLER.....	101
ÖZGEÇMİŞ	121

RESİMLER LİSTESİ

Resim 2.1. Kızılderili haida kabilesine ait bir konut modeli	9
Resim 2.2. Toma Fetiş, Ayakta Kadın Figürü	10
Resim 2.3-2.4. Fransa'da Ariege'deki Niaux Mağarası Siyah Salonu, Bizon.....	13
Resim 2.5.Geyik Boynuzundan Oyulmuş, Dağ KeçisiResim6, Bizon Biçimli, Mızrak Atacağı.....	13
Resim 2.6.Savaş Görüntüsü, Harge (Libya)	15
Resim 2.7.Neolitik Taş Çember.....	17
Resim 2.8. Arabesk Süslübir Kap	17
Resim 2.9. LespugueVenüsü.....	32
Resim 2.10. Willendorf Venüsü.....	33
Resim 2.11.SevignanoVenüsü	34
Resim 4.1. Pablo Picasso,the Bathers, 1956, Ahşap	44
Resim4.2.Boğa Başı, Hazır Nesne, 1942	45
Resim 4.3.Constantin Brancusi, Sessizlik Masası, 1937	47
Resim 4.4.Max Ernst, La Capricorne, 1948.....	49
Resim 4.5.Isamu Noguchi, 1956-57, the family,	51
Resim4.6.Alberto Giacometti, Spoon Woman, 144.8x51.4x21cm,Bronz,1926-27	52
Resim4.7.Alberto Giacometti, Man, , bronz, 1929	53
Resim4.8.Sabahın Dördünde Saray, 65x71x41 cm, Karışık Malzeme, 1933	53
Resim 4.9.Alberto Giacometti, Asılı Top, 61cm, Metal, İp, Plaster, 1930- 31	54
Resim 4.10.Alberto Giacometti, Uzanmış Kadın, 42cm, Boyanmış Bronz, 1929	55
Resim 4.11.Alberto Giacomatti, Boynu Kesik Kadın, Metal, 1932	55
Resim 4.12.Alberto Giacometti, Çift, 60x38x37 cm, Bronz, 1926	55
Resim 4.13.Alberto Giacometti, Şehir Meydanı, 12-15 cm Arası Bronz Figürler, 1948. ...	56
Resim 4.14.Alberto Giacometti, İşaret Eden Adam, 178 cm, Bronz, 1947.....	57
Resim 4.15.Alberto Giacometti, Görünmez Nesne, 1934	57
Resim 4.16.Henry Moore, Yatan Şekil, Uzunluk, 84 cm, Koyu Horton Taşı, 1929	59
Resim4.17.Henry Moore, Kompozisyon, 42 cm, 1931	60
Resim 4.18.Henry Moore, Kompozisyon,1931,h-42cm	60
Resim 4.19.Henry Moore, Yatan Şekil, Dört Parçalı Kompozisyon, 18x45x17,cm.Su Mermeri, 1934	61
Resim 4.20.Henry Moore, Uzanmış Figür, parlatılmış bronz, 1938,14cm.....	61
Resim 4.21.Henry Moore, Yatan Şekil, Uzunluk, 190cm, Karaağaç, 1945-46.....	62

Resim 4.22. Henry Moore, İki Figür, Bronz, 193x129x60cm, 1959	62
Resim 4.23. Mehmet Aksoy, Kybele-Attis, Mermer, 1992	64
Resim 4.24. Mehmet Aksoy, Kybele, Mermer, 2010	65
Resim 4.25. Ertuğ Atlı, Ana Tanrıça Kybele, Bronz-Ahşap, 2002	66
Resim 4.26. Ertuğ Atlı, Ana Tanrıça Kybele, Bronz, 2002	67
Resim 4.27. Ayhan Yılmaz, Boğa başı, 1991, Andezit + Metal, 200x117x55 cm	68
Resim 4.28. Detay	69
Resim 4.29. Ayhan Yılmaz, İsimli, Metal, Andezit Taşı	70
Resim 4.30. Ayhan Yılmaz, İsimli, Polyester+Toprak, 120X120X 60 cm, 1993	70
Resim 4.31. Mustafa Bulat, Bekleyiş I, 98x35x12 cm, traverten, 2007	71
Resim 4.32. Meyssem Samsun, Güneş Kursu, Ahşap Malzeme, 50x120x200 cm, 2014	75
Resim 4.33. Meyssem Samsun, Kontes, Ahşap Yontu+Mermer, 38 x16 x 3cm, 2014	77
Resim 4.34. Detay	78
Resim 4.35. Meyssem Samsun, Kadın, Ahşap Yontu, 45 x27 x 12cm. 2014	79
Resim 4.36. Meyssem Samsun, Mask, Ahşap+Metal, 37 x18 x 12cm. 2014	81
Resim 4.37. Meyssem samsun, Kadın İdol, polyester, 40x30x12cm, 2014 Resim 49 arkadan görünüş	83
Resim 4.38. Meyssem Samsun, Yalnızlık, polyester, 57 x24 x 9cm. 2014	84
Resim 4.39. Meyssem Samsun, Bekleyiş, Andezit, 50x20x8cm, 2014	85
Resim 4.40. Meyssem Samsun, Kibele, Andezit, 67 x 26 x20cm. 2014	87
Resim 4.41. Meyssem Samsun, Anadolu, Andezit+Alüminyum, 55 x32 x20cm. 2014	89
Resim 4.42, 4.43	90
Resim 4.44. Meyssem Samsun, Şaman, Ahşap, 150 x 12 x50cm. 2014	91
Resim 4.45. Meyssem Samsun, Tanrıça I, Mermer, 68 x 50 x 15cm. 2014	92
Resim 4.46. Meyssem Samsun, Tanrıça II, Mermer, 43 x28 x10cm. 2014	93

SİMGE VE KISALTMALAR DİZİNİ

Vs: Vesaire

s.: Sayfa No

yy.: Yüzyıl

Bkz.: Bakınız

Vb.: Ve benzeri

TDK.: Türk Dil Kurumu

1.GİRİŞ

Günümüzde “Tarih öncesi sanat formlarının tekrarı” ile üretilen Çağdaş heykeller; tarih öncesi uygarlıkların eserleridir. Ancak bu eserlerin ortaya çıktığı zaman aralığını tanımlarken ‘Karanlık çağ’ deyimini kullanarak bir yanlışlık içinde olduğumuz yadsınamaz. İkinci yanlışlık ve yanlışımız ise “ilkel toplumlar” deyimini kullanmak olmuştur. Olacak olan ilk şey, ilkel-primitive-ismiyle anılan ve yergi ifadesini bünyesinde barındıran kelime yerine ilkel-primeval-kelimesini ve anlamını yüklemek daha doğru ve anlaşılır olacaktır. Bu bağlamda çalışmanın amacı, Tarih öncesi sanat formlarından işlenmiş olan bir imge, modern sanatçılar tarafından yeniden üretilmesi sonucunda ortaya çıkan sanat eserinin, bir taklit, bir esinlenme ya da bunların ötesinde orijinal bir eser olup olmadığı problemini açıklamaktır. Bir başka amacımız, çağdaş sanatçının sanat nesnesini ortaya koyarken bu nesnenin sanat eseri olup olmayacağı kaygısını gütmeden, ürettiği eserin esasen kültürün bir ve bütün olduğunu, sanatın da bu sürece dâhil olduğunu bu güne kadar böyle geldiğini bu günden sonra da bu şekilde gideceğini ve bu tavrın kesinlikle bir taklit olayacağını betimlemektir.

Çünkü Sanatın bir realite – yaşam biçimi ve tercihi – olarak ve bu realitenin de hatırı sayılır bir ağırlığı olduğu tartışma götürmemektedir. İletişimin elle tutulur boyutunu ortaya koyan ilk sanat, yapacağımız tarifte önemli bir yere sahip olacaktır. Figürinler, idoller, şamanlar ve heykelcikler birer semboldür. Sembol, derinliğinde bir bilginin içsel verisini ve yine ilhamın kaynağından alarak kişinin yeteneğiyle ortaya koyduğu bir anlatımdır. Sembol, içinde bir fikri ve ya bilgiyi saklamak yerine bu fikri ve bilgiyi ortaya koyan, ona ulaşmada hiçbir zaman doğrudan düşüncüyü devreye sokmayan, algılanamayacak olan bilgidir. Olmayan, yani bilinç dışı, metafizik, doğaüstü hatta gerçeküstüdür. Bu ‘‘mevcut olmayan ve algılanması imkânsız şeyler’’ tanımları gereği imtiyazlı – özel seçilmiş - bir şekilde bizzat metafiziğin, sanatın, dinin, büyüünün konuları olacaktır. Yani sembolün kendisi bilgidir.

“Tarihöncesi (Prehistorik) Sanat Formlarının Tekrarı; Heykelde İmge Üretimi Üzerine Yeni Bir Okuma Denemesi” başlıklı bu tezde ilksel sanat formlarının tekrar edilerek çağdaş heykel sanatında imge üretiminin hangi süreçlerden geçilerek yapıldığını anlamak ve heykel izleyici açısından ne anlama geldiğini; izleyicinin heykel nesnesine nasıl yaklaşması gerektiği konusunda fikir vermeye yönelirken, aynı zamanda günümüz heykeli

tarih öncesi insanların yaptığı sanat formlarından tamamen bağımsız olup olmadığı bağımsız değilse söz konusu formlar ne oranda kullanılmıştır. Kullanılan bu sanat formları günümüz heykeline nasıl bir yönelim kazandırmıştır? Sorusu araştırmamızın temel sorunsalıdır. Çünkü globalleşen dünyada sanatın da globalleştiği bir ortamda ilkel kültürlerin aksine, çağdaş heykel sanatı bilinçli bir etkinlik olarak yerini almıştır. Esinlendiği kaynaklardan, simgelerden, sembollere kadar, bilinçli yararlanmış ve onları daha üst bir anlam bütünlüğüne kavuşturmuş olduğu görülmüştür. Bu bilgiler bağlamında araştırmamızın önemi şudur:

Tarih öncesi sanat formlarının imge birikimini günümüz heykel sanatında yeniden üretmek yaygın bir tavidir. Bu tavrı anlamak ve yeni üretilen imgenin heykel oluşturmada plastik dili nasıl besleyip zenginleştirdiğinin yanı sıra idol, totem, figürin ve heykelcik gibi inanç uzantılarını somut yontular üzerinden doğayı anlama, doğa ile bütünleştirme düşüncesinin günümüz ile ilişkisini gören heykeltıraşların çalışmalarında yeniden üretiliyor olması ve bu konu ile doğrudan bağlantılı başka bir yayının bulunmaması tezin önemini ortaya koymaktadır.

- a.** Tarih öncesi sanat formları çağdaş Türk heykel sanatçılarının önemli bir bölümünü etkilemiş ve bu formların heykel sanatıyla etkileşimi sonucunda eserler üretilmiştir. İncelenecek örnekler Türk ve yabancı çağdaş heykeltıraşların en çok etkilendikleri tarih öncesi sanat formlarından seçilmiştir.
- b.** Sanatçı tarih öncesi devirlerden etkilenmiş ve tarihsel-kültürel bir bağ oluşturarak gelecek nesillere aktarımda bulunmayı ilke edinmiştir.
- c.** Araştırma sanat izleyicisine heykel sanatına yeni yaklaşımlar kazandırmakla birlikte herhangi bir heykel karşısında yorum yapma ve fikir üretebilme olanağı vermesi bakımından önem arz ederken, heykel öğrenimi gören insanların geçmiş kültürlere ait bir imgeyi, bir düşünceyi nasıl açıklamaları gerektiği konusunda da bilgi sahibi olmalarına olanak sağlayacaktır. Heykeltıraşlar açısından ise; herhangi bir imge üretimi esnasında yaşanan süreç ve bu sürece ilişkin heykelde plastik dilin geliştirilmesinin yanı sıra; yeniden üretilen imgenin özgün bir sanat nesnesine dönüşme sürecine tanıklık etmelerinin sağlaması araştırmanın zenginliği olarak ifade edilebilir.

2. KAVRAMSAL ÇERÇEVE

Tez konusunun ve çalışmaların ele alınmasında başlıca öğeleri oluşturan kavramlar (Simge, İmge, Sembol) anlamları itibarı ile geniş bir alanı kapsadıklarından birçok kaynağın, söz konusu kavramları açıklamada benzer ve değişik yaklaşımları vardır. Bu yaklaşımla kavramlar, çalışmalara uygun tanımlarıyla aktarılmaya çalışılmıştır.

2.1. Simge-Sembol

-Simge: (osm. Remiz, Fr. Symbole, Al. İng. Symbol) “...herhangi bir şeyi belirten im.... , herhangi bir şeyi, kendisinden başka bir şeyle belirtme işlemi...

-Sembol: (Fr. Symbole) “ Duyularla algılanmayan bir şeyi belirten somut şey veya işaret. Sembol bir çağrışımdan doğar ve ilksel, dini ve büyümlü bir nitelik ortaya koyar” (Larousse, 1973: 166)

-Simge: “Belirtilen bir insan, nesne, grup ya da düşünceyi ya da bunların bir bileşimini temsil eden ya da bunların yerine geçen iletişim ögesi. Bazı simgeler ile simgelenen arasında hiçbir benzerlik ya da çağrışım bağı yoktur. Örn. Matematikte sonsuzluğun simgesi. (Britannica, 1990: 385).

Düşüncelerin ya da bir fikrin hissedilir bir biçimde ifade edilmesiyle biçim kazanan simgeler, aynı zamanda bir soyutlama aracı olarak da tanımlanabilmektedir.

Yeryüzünde var olmuş her kültür, kendiüyeleri arasında bir simgeler sistemi yaratmıştır. O kültüre yabancı olan bir kimse için hiçbir anlam taşımayabilir.

Özel anlamlarda kullanılacak renklendirmelerle oluşan renk simgelerinin de çeşitli kavramlara ilişkin simgesel işaretleme işlevleri vardır. ”Aslı Yunanca olan ‘sembol’ sözcüğü bir araya getirmek -nesnelere fikirleri (ideaları) bir araya getirmek-birinin öbürünü, öbürünün birini ifade etmesi anlamındadır. (Tansuğ: 190)

Simgeler, bir totem veya takı cinsinden biçimlenmiş tek bir nesne şeklinde olabileceği gibi, bir grup halinde anlam bütünlüğüne ulaşan nesnelere yana benzeri öğelerden de oluşabilmektedir.

Arnold Whittick'egöre, simgeler şu şekilde sınıflandırılmışlardır:

- Somut bir obje ya da objeler grubunun yaklaşık ya da kesin taklidiyle, objenin bir parçasının bütünlüğü ifade ettiği simgecilikörn. (filmin bir parçasıyla tümünün simgelenmesi)
- Bir fikir, bir eylem, bir uğraş ya da bir âdetin onunla bağlantılı olan bir objeyle simgelenmesiörn. (palet ve fırçayla resmin simgelenmesi)
- Bir fikrin, o fikrin işlev ve amacına uygun niteliği göz önüne alınarak analogik ya da benzer diyebileceğimiz bir objeyle simgelenmesi,
- Bir fikrin iki ya da daha çok objeyle bağlantısından doğansimgencilikörn. (Kitap ve meşalenin eğitimi simgelemesi)
- Bir fikir ya da nesnenin, o fikir ya da nesneye uygun bir dizaynla biçimlendirilmesi yolundan varılan simgeörn. (tüm yaygın işaret simgeleri bu alana girer. (Tansuğ: 191)

Başka bir şeyin yerine geçip, onu temsil eden simge ile simgelenen şey arasındaki ilişkinin belirlenmesinde;

-Bilinçli ya da bilinçsiz yapılan simgecilik,

-Kişisel ya da kişisel olmayan simgecilik olarak belirlenirken;

Sembollerde ise bu durum;

-Rastlantısal Semboller

-Geleneksel semboller

-Evrensel semboller olarakayrılmışlardır.

Aynı simgenin farklı anlamlar yüklenmesi mümkündür..'(Cassou, 1987: 158)tanımlanan simgenin biçim ve renk olarak, şiir ve müziğe göre (nispeten) daha çabuk ve kolay okunmasını sağlayan resim, sembolist düşünce bakış açısının en yetkin iletimi olmuştur.

2.2. İmgelem

Modern insanın özünde ilksel akrabaları gibi bir imgesel evren algısına sahiptir. Düşünceleri kelimelere dökülmeden önce-kodlanmadan- görsel imgeler halinde depolanıyor. Çağdaş araştırmalar 'Ego¹veİd'²görsel hafızanın bilinç dışı süreçlere sözel düşüncelerden daha yakın ve hem "onto-genetik" hem de filo-genetik anlamda sözel hafızadan kesinlikle daha eski olduğu görüşündedir. Başka bir deyişle ilksel kahramanımız yontu ustamız düş görür gibi düşünüyor. Nasıl ki fonetik alfabeden önce resim yazıları kullanılıyorduyorsa, ilksel de soyut dilden daha eski bir dili kullanmaktadır. Bu tespit günümüz beyin araştırmalarının bulgularıyla uyuyor. 'REM'³uykusu sırasında beynin daha aktif olan tarafı, sözelden ziyade görsel olarak işleyen sağ loptur. (Alvarez, 2001: 48)

İmgelem kişideki "aşkınlığa ilişkin simgecilik paradoksudur. "Kutsal ve din dışı düzleminde tarif edilebilir; Ancak kavranması günümüz bilinciyle zordur, kimi biliminsanına göre olanaksızdır. Yani deneysel olabilir ancak, inançetkeni önemlidir. Kadim ve geleneksel toplumlar çevrelerindeki dünyayı bir mikro evren olarak

¹**Ego:** ise id'in bu isteklerini gerçeklikle karşılayan kısımdır. Çeşitli savunma mekanizmaları ile idi dengeler. İd ve süper ego arasında dengeleyici unsurdur. Temel görevi kişisel güvenlik sağlamak ve idin bazı isteklerine izin vermektir. Freud ileriki yıllarda gerçekliği test etmek, savunma, bilgi sentezi ve zeka fonksiyonları ile hafızayı bu merkeze bağlamıştır. Süpere go baba figürünün ve kültürel adetlerin içselleştirilmiş bir sembolüdür. İd'in ihtiyaç ve talepleriyle çatışma halindedir. İd ye karşı saldırgandır. Tabuları ayakta tutar. Oidipus kompleksinin çözümü için baba figürünün içselleştirilmesidir.

²**İd:** ego ve süper ego insan zihninin katmanlarıdır. Bu katmanlar birlikte yer almalarına karşın farklı düzlemlerde fonksiyon görürler. İD, zevk temelli bir istekler ve aşırı ısrarcı temel enerjinin çıkış noktasıdır. Temel ve en ilksel benliktir. Ana kaynağı cinsellik, açlık gibi ihtiyaçların en bencilce doyurulmasıdır.

³**REM:** Uyku sırasında bilinçte açık bir farklılaşma oluyor. Bu farklılık özellikle de gecenin ilk bölümlerinde sağ lopun sol lopa göre daha aktif olmasıyla ilgilidir... Bu durumda beyin dijitalden ziyade anaolog kodlarla çalışıyor; rüyalarındaki şeylerin sembolik temsili sözel ve sayısal olarak değil de mekânsal ve imgesel olarak gerçekleştiriliyor. Ve bilinçli ve aktif denetleme sürecinden ziyade pasif deneyimleme süreci devreye giriyor. Bunlara ek olarak, rüya sırasında kendilik bilinci büyük ölçüde ortadan kalkıyor. Öte yandan gecenin ilerleyen saatlerinde daha çok bilinçli düş görmeler gerçekleşiyor. Bu durum eldeki bulgularla uyum içindedir: (a) Kendilik bilinci ve imgelerin denetlenmesi daha çok sol lopun ürünüdürve (b) gecenin ilerleyen saatlerinde sol lop daha çok öne çıkmaya başlıyor. –David B. Cohen, Sleepand Dreaming: Origins, Natreand Functions, Oxford 1979

ALVAREZ A. - Gece, gece hayatı, gecenin dili, uyku ve rüyalar - Ayrıntı Yayınları İstanbul –2001, s. 48

algılamaktadırlar. Bu kapalı dünyanın sınırlarında, bilinmeyen, biçimlenmemişin alanı başlamaktadır. İlksel insanın dünyası iskân ettiği örgütlendiği korunaklı bir hale getirmiş ve evrenin merkezi halinde imgelemiştir. Öte yandan var olduğu mekanın dışında, iblislerin, yer kurtlarının, ölümlerin, yabancıların, bilinmeyen ve ürkütücü bölgesi kısaca kaos, ölüm ve karanlık vardır. Sosyal olarak kaoslaveya ölümleralemiyle –ki düş-gerçek ayırımında olmayan bir toplum içinde böylesi çelişkiler çok doğaldır.-uğraşmak bir mikro evren ve dünya imgesinin kendisidir. Kurulu bir düzenin tahribi, ilk örneğe ilişkin bir imgenin iptali, kaosa, biçim öncesine evrenin oluşumunu önceleyen farklılaşmamış hale gerilemeye eşdeğeri.

Genel olarak eski dünya için, her mikro evren, kutsal bir yere sahiptir. İlksel, bu gün böyle tarifini koyduğumuz kutsanmış bir atmosfer içinde yaşamaktadır, böyle mutlu olur, böylesi bir ortamda üretim yapar. Her şey bir seremoni edasındadır. Önemlidir, kutsaldır.

Önde gelen tarihçilerden, çeşitli geleneklerdeki simgesel dile ilişkin araştırmalarıyla adını duyurmuş, mistik görüngünün temelini oluşturan mitlerin anlamını çözümleyip birleştirmeyi başarmış önemli bilim insanlarından biri olan Mircae ELLİADE, (1992). İlkellerdeki yaşam kesitlerini ve yaratım süreçlerini şöyle değerlendirmektedir: İlkelerde totemik merkezler geleneksel uygarlıklarda olduğu gibi tanrıların daha gelişmiş biçimler altında doğrudan tezahür etmeleri şeklinde, bütüncül olarak ortaya çıkmaktadır. Fakat bu merkez simgeciliğini, batı bilimsel zihniyetindeki geometrik ya da analitik düşünmemek gerekir. Bu mikro evrenlerin herbirinde birçok ‘‘merkez’’ var olabilir. Bildiğimiz anlamda ‘‘dünyanın merkezi’’ kelimesine türdeş, geometrik dindışı bir alan değil de kutsalın tezahür etmesi sonucu verilmiş olan veya ayinsel olarak inşa edilmiş olan kutsal bir mekândır. Hatta objelerle işaretlenmiş herhangi bir –obje dâhil- ilksel figürünler söz konusu olduğu için tek bir geometrik meskûnalardan söz edemeyiz. Tam tersi evrenin’’ *fizik, metafizik her alanında dünyanın merkezinin ve kutsanmışlığın oluşması için hiçbir güçlük bulunmamaktadır. ‘‘din dışı’’ nesnel, bir bakıma soyut öze ilişkin olmayan, oturulmayan ve bundan ötürü ‘‘bilinmeyen’’ bir mekânın ve bir dünyanın teorik inşasıyla değil de fiili olarak yalnızca onun gerçek olduğu kutsal ve efsanevi bir alan ile karşı karşıyayız.*’’(Elliade, 1992. 56)söz konusu alan kavramı, evrenin tamamını canlı kabul eden bir görüş için çok da zor bulunacak bir şey değildir.

2.3. Kavram

Kavram: (Os. Tasavvur, fikir, mana, İng. concept, İt. concetto)“Nesnel gerçekliğin insan zihninde yansıma biçimidir. Bundan ötürü her kavram, doğrudan ya da dolaylı olarak nesnel gerçekliği içerir. Bu, örneğin ‘ağaç’ gibi nesne kavramlar için olduğu gibi, düşünce kavramları için de böyledir. (örn. Özgürlük gibi) Ne var ki duyuşsal bir yansımadan bir kavram oluşturabilmek için insan beyninde çok karmaşık bir süreç izlenir. Bu süreçte soyutlamalar, karşılaştırmalar, çözümlenmeler, birleştirmeler, genelleştirmeler gibi birçok ansal işlemler gerçekleşir. Tümüyle hayal ürünü olan kavramlar bile nesnel gerçeklikten yansımıştır kavramlar da, nesnel gerçeklik gibi, daima gelişirler ve yenilenirler.

Kavramlaştırma, bu işaretlere birer anlam verme ya da onların anlamlarını saptamadır. (Hançerlioğlu, 1989: 208-211)

Kavram: “ insan zihninin somut ya da soyut bir düşünce nesnesinden oluşturduğu ve söz konusu nesneden edindiği çeşitli algıları o nesneye bağlamasına ve o nesneyle ilgili bilgileri düzene sokmasına olanak veren genel ve soyut fikir. Bir görüngü bilimci olarak Husserl’de, iki çeşit kavram ayırt eder: deneye ait bir sezgisel veriyi karşılamayan biçimsel kavram ve deneyin çeşitli verilerine denk düşen maddi kavram. Örneğin, Husserl’egöre, herhangi bir şey hakkındaki ilgi, genellikle, biçimsel bir kavramdır. ” (Larousse, 1986: 6532)

Bütün zihinlerin paylaştığı ve ortak bir ürün olarak kabul edilen kavram, insanın anlama ve nesnelere bağlantı kurma yetisinin dolayısıyla da genel olarak dili kullanma yetisinin temeli ve ürünü olarak görülen anlam birimi.

Kavramların temel özelliği bir sözcüğe bağlı olarak belirli nesnelere nitelemeleridir.

En geniş kapsamlı kavram ‘nesne’ kavramıdır. Çünkü nesne, edinilebilecek her şeye göndermede bulunur.... ” (Britannica, 1989: 91)

Kavram: (concept) “...aralarında belirli özellikleri paylaşan bir grup nesne ve ya olaya verilen semboldür. Kavramların birbirleriyle ilişkileri vardır ve bu ilişkiler mertebeli bir yapı oluştururlar. Kavramlar, bireyin son derece karmaşık ve ayrıntılı algısal yaşantısını özetler, soyutlaştırır...”

Kavramsal soyut düzey bireyler arasında paylaşıldığından, dille iletişim kavramsal düzeyde olur. İnsanların kelimelerle ifade edemedikleri kavramlar geliştirdikleri, kavram geliştikten sonra bu kavramın ifadesinin kelimeyle yapıldığı gözlenmiştir.” (Cüceloğlu, 1993: 215 – 216)

Bu konuda Hançerlioğlu da şöyle demektedir. “kavramlar, soyutlamalarla elde edilirler. Ama nesnel gerçeklerle denenir ve doğrulanırlar “ (Hançerlioğlu, 1989: 381)

“duyularımızla algıladığımız gereçler, usumuzda kavramlaşır. Kavramlar, ussal bilgilenmenin temel biçimidir. Usumuz, duyularımızın getirdiği gereçleri ayıklar, endişesiyle soyutlar, çözümlene (analiz) ve birleştirme (sentez) işlemlerinden geçirerek kavramlar kurar” (Hançerlioğlu, 1993:401)

2.4. İnanç ve Büyünün Yansımaları

2.4.1. Totem

Çoğunlukla hayvanlarla seyrek olarak da otlar, ağaçlar, çok seyrek olarak da fırtına, ebemkuşağı gibi meteorolojik olayları vs. kendisinin ortak atalardan geldiğini düşünen primitif toplumlarda bu Totemizm inancından kaynaklı olarak bazı hayvan ya da nesnelere, bazen de hayvanın kendisini değil, kuyruğu, dili, pençesi gibi ondan bir parçası totem kabul edilir. Totem hayvanını ya da bitkisini yemek yasaklanmıştır. Klân toteminde,

totemde gerçekte var olan ya da var olduğu sanılan yetenek ve özellikleri de klân üyelerine geçtiği inancı ile totem hayvanının pençesini tüylerini, kemiklerini vs. üzerlerinde taşırlar. Ataları canlandıran taştan, ağaçtan ya da başka malzemedен, içinde ata ruhlarının eğleştiği kabul edilen, atalar ve ölüler ibadetinde kullanılan, heykeller yapılır. Bu heykellere kurbanlar kesilir, adaklar sunulur ve dualar edilir. Totem figürleri bir amblem, bir işaret olarak taşınır. Totemle ilgili sembolleri ve efsaneleri canlandıran, üzerinde klânın arması ve özel işaretlerinin oyulduğu, oymalı büyük direkler ve evlerin, tapınakların önlerine Yerleştirilir. (Gombrich, 1992:28)



Resim 2.1. Kızılderili haida kabilesine ait bir konut modeli

2.4.2. Fetiş

Primitif kültürlerde, içerisinde cin, ruh, ya da majik bir gücün olduğu düşünülen nesne ya da figürlere fetiş denir. Fetiş kendisine tapınılan bir tapınç nesnesi değil, daha çok içindeki güçlerle iyilik, uğur getiren veya hastalıkların iyileştirilmesine yardımcı olan bir nesne şeklinde kullanılmıştır. Genellikle üstü çizgili ya da bezeli taş, sopa, deri vs. fetiş kabul edilen nesnelere; insan ya da hayvan biçiminde şekillendirilmiş olan fetiş figürler ya da idoller, insanüstü güçleri denetim altında almak veya onlardan yardım istemek amacıyla kullanılırlar. Topluluklara göre farklı fetişler vardır: Bazı topluluklarda figürün başına bir boynuz takılır, kimilerin de başa, sırtta, karna ve kollara bir parça reçine zıncı yapıştırılır ya da gövdede açılmış bir çukura büyü bir nesne yerleştirir. Fetişlerin işlevleri de farklıdır: kimileri hastalığa, hırsızlığa, büyüye ve büyücülere karşı sahibini korur; bazıları avcılıkta, ürün toplamada, işte, savaşta, evlilikte şans getirir; kimileri de hastalıkların, açlıklarınıyada

kuraklıkların nedenlerini bulmada kullanılır. Fetişin etkili olmaları içlerindeki gücün miktarı ile orantılıdır. Zaman zaman fetişe kan, yemek vs. sunmak ya da çivi çakmak suretiyle, azaldığı düşünülen gücünün geri gelmesi için bir takım işlemler yapılır.



Resim 2.2. Toma Fetiş, Ayakta Kadın Figürü

“ En ünlü fetişler çivili fetişlerdir; değişik malzemeden yapılan bir figürün her yanına çivi çakılır. Fetişlerin üzerine çivi çakılması değişik biçimlerde açıklanmaktadır:

Hastanın neresi ağrıyorsa, fetişin o kısmına çivi çakılarak anoloji büyüğü uygulama; çivilerle fetiş güzelleştirme amacı güdülmesi; fetişindeki cine ondan istenilen hatırlatma... Çiviler büyücü tarafından çakılır, istek yerine geldikten sonra da çıkarılır. ... Herkes fetiş yapamaz. Bu iş, toplum için dinsel-büyüsel yeri olan yâda mana gücü ile yüklü bulunduğu inanılan kimseler tarafından yapılır. Batı Afrika'nın dışında fetişizm en çok Kuzey Asya'da görülmektedir. “Bir gözlemci, yakın bir geçmişte, Senoufo'ların erginleşim törenlerini incelerken, belirli bir sıraya kadar acemilere gösterilen ve bir bakıma kendilerine verilen eğitimin taslağını oluşturan heykelciğin işlevini ortaya koymuştur. Bu heykelcikler hayvanları, kişileri gösterir ya da birtakım etkinlik biçimlerini simgeler; demek ki, her biri bir tür ya da bir sınıfın karşılığıdır. ” (Levi-Strauss, 1994: 189)

Figür ve maskelere göre fetişler daha bezelidir ve kimi zaman üzerlerine zil, tüy, boncuk, deri, bez, vs. asılır. Figürlere nazaran boyları daha uzundur, hatta insan boyunda olanları vardır.

2.4.3. İdol

Pişmiş toprak, taş, kemik, ahşap ve maden gibi malzemelerden şematize edilerek yapılan, tanrı ya da tanrıça betimlemeleri veya tanrıların yerine geçen; din ve büyüyle ilgili bazı

soyut düşüncelerin, şematik bir biçimde somutlaştırılması olarak kabul edilebilecek, simgesel betimlemelere idol denir. İdoller çoğunlukla oturma yâda bağdaş kurma duruşlarında betimlenmişlerdir. Örneğin, üst kısımdaki sivri bir çıkıntı başı, iki yan çıkıntı kolları ve genişçe bir alt kısım da kalçaları göstermektedir.

2.5. Tarih Öncesi Çağlar

2.5.1. Eski Taş Çağı (Paleolitik Çağ)

Buzul Çağı'nda dört kültür söz konusudur. Bunlar Orinyasiyen, Gravetiyen, Solutreyen, ve Magdalenien'dir. Magdalenien'in sonuna kadar, yani İ. Ö. 10. 000 yıllarına kadar olan dönem Eskitaş Çağıdır. Yenitaş Çağı yaklaşık Bronz Çağı ile beraber başlamaktadır. Eskitaş Çağı ile Yenitaş Çağı arasındaki dönem ise Orta Taş Çağı (Mezolitik) olarak adlandırılır. İ. Ö. 7. 000 yıllarından İ. Ö. 4. 000 hatta İ. Ö. 2. 000 yıllarına kadar sürmüştür. İ. Ö. 4. 000 yıllarından sonrası da Bronz Çağı'na tarihlenir. Eskitaş Çağı'nda önce ilkel insan olan Neandarteller, ardından Homosapiens'ler görülür. Neandarteller'in, ölümlerini derin çukurlara gömdükleri, yanına da yiyecek ve ölümlerinin kullandığı aletleri koydukları, vücutlarını boyadıkları ve ayı kurban ettikleri tespit edilmiştir. Bu insanların, alet yapmak için taşları işleyerek el kamaları, bıçaklar, rendeler yaptıkları, ateşi bildikleri tespit edilmiştir. Daha sonra Neandartel neslinin tükendiği ve İ. Ö. 60. 000 ile İ. Ö. 10. 000 yıllarında, bugün Avrupa'da yaşayan insanların ilk asılları kabul edilen, Homosapiens'lerin yaşadıkları bulunmuştur.

Homosapiens'lerin ölümlerini kırmızı toprak rengi ile boyadıkları, yanına ziynet eşyası koydukları ve hayvan kemiklerinden kaval ve düdük yaptıkları anlaşılır. Homosapiens insanının çeşitleri tespit edilmiş, Cremagnon ve Homosapiens olarak adlandırılmıştır.

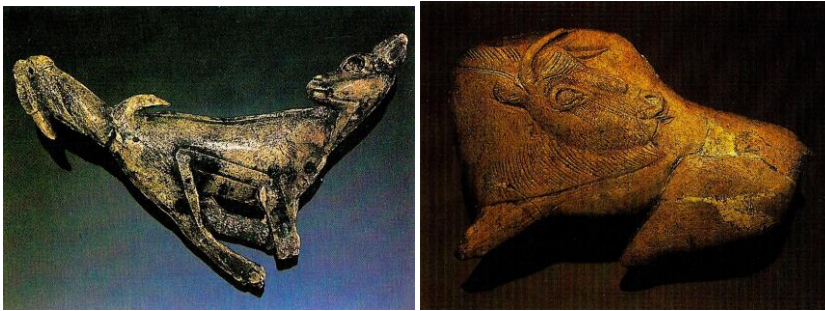
Cremagnonların heykel ve resim yaptıkları anlaşılmaktadır, buda dünyada ilk kez sanatsal dediğimiz objelerin İ. Ö. 50. 000 yıllarında ortaya çıktığını gösterir. Bu objeler Asya'da, Avrupa'da, Fransa ve İspanya'da bulunmuştur. Bu devirde genel olarak aletlerin çoğunu taştan özellikle de çakmak taşından yapan insan oğlu hem karada hem de suda avlanarak, birbirinden ayrı kabileler halinde, hayvan yaşamı ile yakın bir ilişki içinde yaşamıştır.

Neandartellerin ölü gömmeleri, ölümlerinin yaşamaya devam ettiğine inandıklarını, ayı kurban etmeleri ise bir Tanrı tasavvurları olduğunu gösterir. Magdalenien öncesi Aurignac ve Gravete kültürü çağlarında Valencia ve Dordogne'deki mağaralarda çizgiden oluşan desenler, artistik olarak yapılmış serbestliği olan, canlı bir anlatımın görüldüğü, formlarda hareket özelliği gözlenen resimlerdir. Aurignac kültürünü yaratan istilacılar ve göçmenler, kazıma figür, kabartma ve resim yapımını geliştirdiler. Olasılıkla giysilere dikilmiş ya da bilezik, kolye biçiminde dizilmiş boncuk ve

gerdanlıkları bedensel süsleme aracı olarak kullanmışlardır. Rusya ve Doğu Avrupa'dan gelen Gravette mamut avcıları, avladıkları hayvanların dişlerinden, bazıları gerçeğe benzediği halde, bazıları adeta geometrik olarak stilize edilmiş etkide olan küçük figürinler yapmışlardır ve bunlar Avrasya'nın geniş bir bölümüne yayılmıştır. Magdalenien'in ortalarına doğru Kuzey İspanya'nın Cantabrian yöresindeki Altamira, Fransa'nın Perigord yöresindeki Lascaux ve Niaux mağaralarında boya özelliği görülmektedir (Resim 3-4), konturyerine renk lekeleri ile yapılmış artistik resimlerde; ışık-gölge, arka ve ön yönler, kitle kaygılarını göstermektedir.



Resim 2.3-2.4. Fransa'da Ariège'deki Niaux Mağarası Siyah Salonu, Bizon



Resim 2.5. Geyik Boynuzundan Oyulmuş, Dağ Keçisi Resim6, Bizon Biçimli, Mızrak Atacağı

Bu dönemde heykeltıraşlık ürünleri, büyük ve renkli frizlerden (friz: şerit halindeki duvar oyması), kazıma ve oyma yöntemi ile işlenen rengeyiği boynuzdan ilginç kompozisyonlu küçük boyutlu eşyalara kadar çeşitlilik gösterir. Fildişine oyulmuş minyatür at betimlemeleri, etçil hayvan dişlerinden yapılmış gerdanlıklar bulunmuştur. (Resim 5-6) Resim sanatı ise, ünlü Altamira ve Castillo (Santander, İspanya), vs. gibi mağaralardaki dev boyutlardaki çok renkli bizon, at ve mamut gibi hayvan figürleriyle doruk noktasına ulaşmıştır. (Yıldız, 2007: 2-3)

2.5.2. Orta taş çağı (mezolitik çağ)

Paleolitik çağdan sonra Mezolitik Çağ başlamaktadır. İngiltere, Belçika, Danimarka, Güney İsveç, Almanya, Afrika ve Asya'da bu döneme tarihlenen, okların

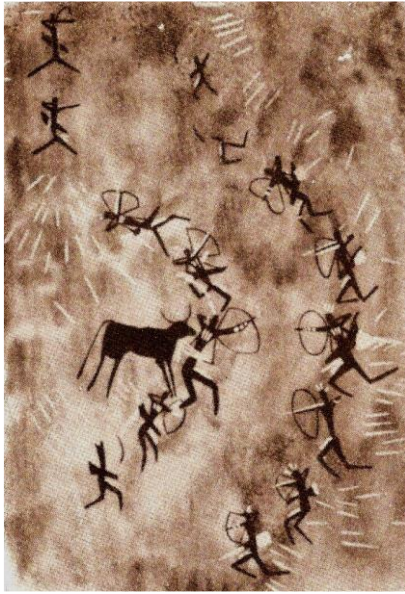
uçların yerleştirildiği düşünülen üç köşeli, sivri taşlar bulunmuştur. Ancylos Devri'ne tarihlenen buluntular, "Maglemose Kültürü" adı altında değerlendirilmiştir. Kuzey Avrupa'da Ertebölle'de, kuma sokularak oturtulan, sivri dipli toprak kaplar, örme sepetlerin içine ve dışına kil sürülerek yapılan bir çeşit seramikten oluşan kaplar "Maglemose Kültürü"nün en güzel örnekleridir. Bu örneklerden de insanın yavaş yavaş toprağa yerleşmeye başladığı görülür. Toprağa yerleşmenin ilk izlerine

Kilikya'da Mersin civarında yapılan kazılarda rastlanmıştır. Tarımın başlangıcının ise İ. Ö. 6.000 ile İ. Ö. 4.000 yılları arasında olduğu düşünülür. Irak'ta ve Kuzey Afrika'da toprağa yerleşme izlerinin Avrupa'dan daha önce olduğu bulunmuştur. Bu devirde değiş-tokuş ticareti yapıldığı görülür ve insanlar kulübelerde oturmaya ve hayvan yetiştirmeye başlamışlardır. Bütün bu değişikliklerle, insan toplulukları ilksel sürü olmaktan çıkıp, daha gelişmiş sosyal bir örgütlenme olan Klân'a dönüşmüştür. Bu dönüşüm başlıca üç şekilde olur; birincisi ortak üretimin artması daha küçük grupların birleşmesini sağlar. İkincisi; kadın erkek ilişkileri düzene girmeye, sistemli olmaya başlar, cinsel karışıklık yerine "Dışarıdan Evlilik" (Exogami) oluşur. Klân içinde dışarıdan evlilik; klânın da dâhil olduğu kabileden "İçerden Evlilik" (Endogami) vardır. Üçüncü ve son olarak; iş bölümü gelişmiştir. İlk zamanlar üretimde kadın erkek ayrımı yokken zamanla erkekler avcılığa kadınlar ve çocuklar toplayıcılığa yönelmiştir. Çalışma eylemleri, toplumsal düzen, işbirliği ve iş bölümü geliştikçe düşünce yapısı ve iletişim, dolayısıyla toplumlar için en önemli olgulardan biri olan dilde gelişmeye başlar. İnsanın somut düşünceden soyut düşünceye geçişi de dilaracılığı ile olur.

Mezolitik Çağın sanat örneklerine Doğu İspanya'da, İskandinavya'da Rusya'da, Kuzey Afrika'da, Anadolu'da ve Mısır'da rastlanır. Resimlerde vücutlar hacimsellikten uzak, çizgisel, şematik hayvan tasvirleridir. Bazen boya da kullanılan bu resimler genel olarak kayalara derin kontur çizgilerle yapılmıştır. Mezolitik resim, doğacı resimden, kompozisyon bütünlüğünü sağlayan, stilizasyona giden bir farklılık gösterir. Genel olarak bu dönem resimleri hacimsel olmayan şematik resimlerdir.

Sonraları da hayvan tasvirlerinin yanında, konu olarak kendini de ele almaya başlamış, insan ve hayvan figürlerini dramatik eylemler içinde bir araya getiren, stilize edilmiş, hatta rakursi pozisyonların bulunduğu, dışavurumcu ve şematik sanat formlarına dönüşmüştür. (Resim 6) Toprağa yerleşme ile birlikte insan, gözlemler yapmaya ve dünyada

görünmeyen şeyler üzerine düşünmeye başlıyor. Verimliliğin, büyümenin gelişmenin nedenleri görülebilir şeyler olmadığından, bunların sembollerle ifadesine gidiyor. Düşüncenin başlaması ile paralel olarak resimlerde desoyutlama başlamıştır. Verimlilik, kadın ve su ile birleştirilip ifade ediliyor ve kadın heykelcikleri çoğalıyor. Çemberin dörde bölünmesi mevsimleri, yılan ve ay dabereketi ifade eder. İskandinav sanatı Buzul çağı coğrafi ve hava şartları devam ettiği için, Paleolitik devrin devamı şeklinde, doğacı üsluptadır. Buzulların erimesine göre hesaplanarak Bronz devrine tarihlenen, kayalar üzerindeki, stilizasyonların olduğu, büyü ve hayvanı cezp etme düşüncesine dayanan resimler bulunmuştur. Bu resimleri yapanlar büyücülerdir. Bugün bile Kuzey memleketlerde yaşayan Lap'lar aynı türde resimler yapmakta, prehistorik dönemlerden kalan demir oksit boylarla yapılmış olan resimlerin önünde kurbanlar kesmektedirler. (Turani, 2000: 38)



Resim 2.6.Savaş Görüntüsü, Harge (Libya)

2.5.3. Yeni Taş Çağı (Neolitik Çağ)

Tarih öncesi zamanlar içinde dönüm noktasını Yeni Taş Çağı oluşturur. Avcı-toplayıcı olan tüketici yaşamdan; toprağın işlenmesi, ekip biçme, hayvan evcilleştirmenin başladığı üretici yaşama geçilmiştir. Yine bu dönemde taşı delme, cilalama, toprağı pişirerek kaplar yapmayı öğrenmiştir insanoğlu. Tarım ve hayvan evcilleştirmenin, Asya'da ve Afrika'da çeşitli yerlerde yaklaşık olarak eşzamanlı olarak başladığı tespit edilmiştir. Bu iki kültürün kollarından biri Ön Asya üzerinden Balkan'lara, buradan da kuzey-batıya ve Güney

Rusya'ya yayılıyor. Başka bir kol da Kuzey Afrika boyunca yayılarak, İspanya'ya, Batı Avrupa'ya ve hatta İskandinav memleketlere kadar götürüyor ve iki kol yeniden birleşiyor. Balkanlar üzerinden giden kolun belli başlı özelliği seramik objelerde görülen bant biçimindeki bezemedir.

Mısır'dan çıkan kolun özellikleri ise, mağara mezarları, Megalit (Büyük Taş) mezarlar ve dikilen anıtsal taşlardır. Megalitler iki grupta toplanabilir. Birincisi, dayanak gerektirmeden ayakta duran taşlar; bunlardan uçan ruhun konut olarak barınabilmesi için olduğu düşünülen, mezar tepelerinin eteğine yekpare olarak konulan yüksek taşlara "Menhir"; bir taş geçitten geçilerek içine girilen, çember ya da dikdörtgen biçiminde, büyük taşlar aralıklı sıralanarak veya bir doğru üzerinde dizilirse "Cromlech" (Kromlek) (Resim 8) adını alırlar. İkincisi paralel düzenlenmiş bir döşemeyi taşıyan taşlardan meydana gelerek oluşan, içinde geçit bulunmayan odalardır ve bunlara da "Dolmen" denir. Bu yapılar merkezi mimarinin ilk örnekleridir.

Yeni Taş Çağı'nın önce Asya'da başladığı, Bakır ve Bronz çağında da devam ettiği tespit edilmiştir. Yeni taş çağı devam ederken metalin işlenmesi de gittikçe gelişmiştir. Mısır, Mezopotamya ve Eti gibi yüksek kültürlerin genelde taşın işlenmesi ile meydana geldikleri görülür. Bu çağda kullanılan balta, bıçak, hançer ve çekiç gibi aletlerin, kaba bir yontu ile değil; ince, fonksiyonel ve estetik kaygılarla, yapılmıştır.

Taşlarda cilalama da yapıldığı için bu döneme Cilalı Taş Çağı da denir. Yeni Taş Çağı sanatında Eski Taş Çağı sanatının av için yaptığı büyü, yerini yağmur, güneş ve bereket tanrılarına bırakmıştır. Orta Taş Çağı'nda hazırlanmış olan ögeler, artistik anlatımdaki değişikliklerle, mekân yaratıcı ve doğa süsleyici özellikler gösterir. Bu özellikler kaplarda ve pişmiş topraktan yapılan ölü sandukalarında kendini belli eder. Seramik ise; özellikle Kuzey Avrupa'da, içi boş boynuzlardan veyahut kafataslarından yola çıkıldığı düşünülen çeşitli biçimlerde kendini gösterir. (Strauss, 1994: 127)

Bu kaplardaki çizgiyle ya da noktalamayla yapılan süslemeler, artistik biçim kaygısının ve bu işin bir meslek olarak yapılmaya başlandığının da göstergesidir. (Resim 7) Süslemeler Eski taş Çağı'nın zengin hayvan resimlerinden daha zayıf ifadeli, yüzeysel, insani bir anlatım söz konusudur. İnsani mekân anlayışı toprağa yerleşmeyi, mimariyi, dili ve daha pek çok gelişime temel sağlar. Sanatta ilk kez idealizm bu evrede başlar. Ölüler için

“Sarkofaj” ya da “Lahit” denilen, önceleri pişmiş topraktan, sonraları ise taşlardan oyularak hazırlanan sandukalar yapılmıştır.

Sarkofaj’lar zamanla büyümüş, iri taşlardan ve tek parça bir çatı taşından yapılan, “Dolmen”lere dönüşmüştür. Üzeri toprakla örtülerek mağara formunda yapılan bu Dolmen’ler, Eskitaş Çağı’ndaki mağaralara ölü gömme âdetinin devamı olarak, ölüye tahrip edilmesi zor mezarlar yapma düşüncesinden, anıtsallaşan bir mimariye gidişi gösterir. Dolmenler temel olarak üç başlık altında incelenebilir.

1-Basit Dolmen: Ayakta duran iki veya birkaç taşın üstünde, yatık durumdaki büyük bir taştan oluşur. Bu ilksel dolmen bazen bir Tümülüs ile örtülüdür.

2- Kubbeli Dolmen: Harçsız taşlarla örtülmüş ve kilit taşıyla kapanmış bir kubbe şeklindedir. Yunanlılarda Tolos denilen buyayı biçimine Fransa ve İran’da da bugün bile çoban kulübeleri şeklinde rastlanmaktadır.

3- Örtülü Dolmen: Üstü örtülü, bazı kısımları delikli bir taştan oluşan, bazılarında da rölyeflere rastlanan, bir geçitten oluşur ve son çağ dolmenlerinin hepsi bu türdedir. Bu dönemde form ve şematik süslemeye, mekân yaratma ve yüzey düzenlemeye, figürlerde de soyutlamaya yönelik bir anlatım görülür.

Bronz ve Demir uygarlıklarının başlamasıyla da tarih öncesi devirler geride kalmış; Ege, Sümer, Mısır gibi büyük uygarlıklar kurulmuş, ilk zamanlarda her ne kadar yazı tam olarak kullanılmasa da tarih devirlerine geçilmiştir.



Resim 2.7. Neolitik Taş Çember



Resim 2.8. Arabesk Süslübir Kap

“ilksel insanın içinde yaşadığı büyü ve organize edilmemiş ortam, artık bir düzene girmişti. İnsanoğlu, o kadar çok korktuğu doğal güçleri kişileştirerek onların karşısında bir tür dokunulmazlık kazanmıştı. Tanrılara tapıyordu ve artık önemsiz şeylere değil, adlandırabildiği, dua ederek uyarabildiği varlıklarla ilişki içindeydi. İyilik eden ve zarar veren şeyler artık, iyi ve kötünün soyut niteliklerini edinmeye başlamışlardı. Böylece, sihirbaz-hekim yerini, tanrı ile insan arasında ilişki kuran rahibe bıraktı. İnsanoğlunun görünür ya da görünmez dünya ile bağıntısı, öğretiler ve uygulamalarla, yani dinle, belli bir düzene bağlandı.”(Bazin, 1998: 17-16)

2.6. Prehistorik Heykel

2.6.1. Tarih Öncesi Dönemlerde Yaşam

Binlerce yıl öncesinden günümüze kadar gelen anlamını hatırlayamadığımız bir çok etkinliğin adına ritüel diyebiliriz.

Ritüel kelimesini burada gelenek anlamında kullanıyoruz. Bir şeyi benimsemek ve onu gelecek kuşaklara aktarmak şeklinde anlam bulmuştur.

Latince’de Ritüel, ritus kelimesinden hareketle kelime kök anlam karşılığını seremoni olarak Türkçeleşmektedir.

Oysa etimolojik olarak Türkçeye çevrildiğinde bir kavram kargaşası oluşmaktadır. Ritus kök kelimeyi gelenek diye çevirmiştir. Hint Avrupa dil kökünde Cermen dillerindeki karşılığı seremoni yani tören anlamını içermektedir. Bu açılarından bakıldığında gelenek ve töreni iç içe geçmiş kavramlar olsa da ritüel kelimesinin aynı zamanda tören anlamına da geldiği göz önünde bulundurulmalıdır.

Geleneksel gün ve eylemlerin kökenine inildiğinde ‘taklit’ çıkmaktadır. Geleneğin etimolojik köküne bakıldığında, işaretlemek, önemsemek, kutsamak, günü unutmamak anlamına gelen bayramları görmekteyiz. Geleneğin olduğu yerde belgelenmiş gün, gelecek kuşaklara mesaj bırakmak ya da tinsel gönderimde bulunmak için belli günleri doğanın ve onun güçlerinin istediği seçilmişlik özelliği ile işaretlemiştir. Farklı özelliklerdeki bu günlerin var olabilmesi ve zamana direnebilmesi için mistik ve ilahi bilgiyi deşifre etmesi gerekmiştir. Ancak aktarımdaki yozlaşma ve doğal değişim eklenti ve korunumdaki sorunlar nedeniyle bilgiden sorumlu kişi ve sınıfların o bilgiyi aktarımdan kaynaklanan

kopmalar ve bozulmalar gözlenmiştir. Bir süre sonra amaç ve araç karmaşası bilginin yok oluşuyla eylemsel taklide dönüşmektedir. (Ağcabey, 2002: 21)

Kendini keşfetme sürecini tamamlamış primitif insan, bilgiyi doğayı taklit ederek edinmeye başlar. Onun gibi hareket etmek onu gözlemek ilk hareket noktasıdır. Bu gözlem sayesinde, insana karşı gelen onu ezen bir takım güçlerin farkındadır. Bunlar, (fırtınalar yağmurlar, şimşekler vb.)çoğunlukla doğa olaylarıdır. Bunlardan korunacak teknoloji yoktur, dolayısıyla insan bu gibi doğa olayları karşısında çaresizdir. Bu nedenle insan bu doğa olaylarının seslerini, onların davranışlarını taklit ederek kendilerinin de doğanın bir parçası olduğunu veya onlarla yakın ilişkide olduğunu, doğa denilen güce izah edebilmek için bir takım ritüeller, gelenekler oluşturmaya başlamıştır. Bunlardan başlıcası, günümüzde müzik denilen sanat dalının ilksel örnekleridir. Kuş sesleri, hayvan sesleri çıkarmaya başlayarak onlarla barışçıl bir dünyanın ilk temelleri atılmıştır.

Bu kadim kişilikler çoğu zaman doğa olaylarını hayal etmektedirler. Eğer bir felakete karşılaşmışlarsa o felaketten uzak durmak, kovucu bir ayin niteliği ile etkinleştirilmiştir. Ya da faydalı bir olayı taklit ederek onun kaybolmamasını güçlü bir imgelem yeteneği ile ortaya koymuşlardır.

İlksel insanlarda günümüz insanından daha üstün bir imajınasyona sahip olduğu yadsınmamalıdır. Çünkü kullandığı dil simgeseldir. Bir olayı kaydediş bu anlamda çok fazla veri sahibi olmayan ilksel insan için kolay ve kalıcı olmaya başlamaktadır. Örneğin: en az on kişiden oluşan belkide yüzlerce kişiye ulaşacak olan çekirdek gruplar vardır. Bu gruplar taklidi daha ileri götürmüş ve bir şeyi en iyi taklit eden kişi, o olayın, ya da doğanın sesini, olayı canlandıran kişi o toplulukta saygın bir yer elde etmeye başlıyordu.

Çekirdek grupların oluşmaya başlamasıyla imajınasyon yeteneği ya da çok iyi taklit edebilme yeteneği kimdeyse topluluk içerisinde biraz daha fark edilir bir duruma gelmeye başlıyor. Bu öncü çıkış bize sanat kelimesinin kökenine indiğimizde karşılaşacağımız sanat kelimesini ortaya çıkarıyor. "Sanat kelimesinin kökeninde, toplumun önünde giden, birer otorite ya da lider anlamında çok iyi taklit eden çok iyi hayal eden, doğayla çok iyi uyum içinde olan kişi durumuna gelir. Ve toplum içinde özellikli bir yer edinir. Önder kavramı işte tam bu noktada karşımıza çıkar. Günümüz antropolojik bakış açısıyla biz bu önderlere şaman, büyücü vb. kültürlere göre değişen onlarca isme sahip oluyorlar"(Sorlin, 2004: 96).

Bilginin geleceğe aktarımını sağlayan her nevi sese ve resme, birikim ve bilgi yüklemek mümkün olmuştur. Bir şeyin kökenine ne kadar gidilirse o kadar derinine inilmiş olur. Sosyal Antropoloji açısından bakacak olursak kodlanmış sembollere yüklenmiş bilginin zihnimizde de müziğimizde de varlığı yadsınamaz.

Ortaçağ'dan sonra gelecekteki bilgi aydınlanma çağından sonra, gelecekte gelecek olana ilgi, geçmişe olan saygının önüne geçmiştir. Geleneksellikten kurtulma diye tabir edilen bu süreçte insan ve toplum değerleri hızla kabuk değiştirmiş geçmişe eleştirel bakan bir hal almıştır. Bilgi, yani yeni oluşan o bilgi birikimi, geçmişin bütün izlerini silme eğilimindedir. Bu bir reformdur, reform öncesi ata kültü denilen bir kavram vardır. Atalara tapma, ataları kutsama, ataların en doğruyu bildiğini savunma, ataların atası en doğruyu bilmektedir. O zaman biz ona tapalım, itibar edelim denilmiştir. Onun bilgisini yaşatma çabasına girilmiştir. Günümüzde buna atalar kültü denilmektedir. Yani yaşa bağlı tecrübe geleneği buna bağlanabilir. Böyle bir gelenek binlerce yıl öncesinden günümüze kadar gelen ilginç bilgi birikimini de işaret etmektedir. Başka bir boyutuyla da bu bilgi kendine bir sembol olarak da'ata', 'dede' tabirlerini seçmiştir, hala bu kavramlar çeşitli toplumlarda vardır.

Bütün bu bilgilerden sonra, çok daha yakın çağlarda sirius takımıyıldızının gökteki konum kopyasını, Giza'nın piramitlerine taşıyan Mısırlılardan, cennetin bahçelerini Mezopotamya'nın verimli topraklarını taklit etmeye çalışan Babilli atalarımız gibi örnekleri çoğaltmak mümkündür.

2.6.2. İlksel Kutsanımlar

İlksellerin algıladıkları doğada önemli bir yere sahip ruh ve kapsadığı dünyayı betimlemek zamanla özel terimler bulma gereğini doğurmuştur. Ancak böylesi bir çaba, çağdaş insanın algı sınırlarını zorlayan tarifleri de beraberinde getirmiştir. Çünkü bunlar ilksellerin anlayışının bizimkinden çok ayrı olduğunu ve bizim söz hazinemizle, ulamlarımızla onları kavramanın açıklamanın zor olacağı telkin edilmektedir. İşte buna İlksel kutsanımlar, hatta dinler, diyebiliriz. Çağdaş anlamda bu kavramlara “animizm”, “pre-animizm”, “fetişizm” diyebiliriz. *“Böylece yaşayan ya da ölmüş kültürlerden şu kelimeleri ve içeriklerini öğreniyoruz. Tabu(polinezya), Mana(malenezya), Totem(kuzey Amerika yerlileri) ve*

Baraka(Kuzey Afrika Arapları) gibi sözcükler muhteşem içerikleriyle hazinemize kazandırılmıştır” (EVANS, 1998: 6)

Fetişizm, bütün insanlığın öncelikli inanç olduğuna inanılan pirimeval dinin adıdır. “Fetişizm” veya “Ruhperestlik” adlarıyla dinler tarihinde yerini almıştır.

Önceleri iki ayrı din olarak biliniyorlardı. Bugün bazı düşünürler ikisini bir tek din olarak kabul etme eğilimindedir.

Fetiş aslında bedevi -ilksel ismi konusunda bir iddia yoktur- bir isimdir. Sosyologlar özel isimleri o dinden almışlar ve sosyoloji kavramı haline getirmişlerdir. O halde bu incelemede telaffuz edilecek isimler, batılı isimler değildir. Belki -periferi'nin⁴-çevrenin kendisinden alınmış olan isimlerdir. İrdeleyeceğimiz Fetiş bunlardan ilkidir.

Fetiş, boncuk, küçük taşlar, kabilenin taptığı muteber eşya şeklindeki obje veya eşyadır. Bu anlamda ilksel şuurlu inanç hareketinin ilk tapınakları ve ibadet yerleri olarak dağ yarıklarını adres gösterebiliriz. Bilim insanlarının bu anlamdaki motive keşfinden sonra boncuklar bulundu. Bunlar dikkatli şekilde işlenmiş, delinmişler vebunlara özel iplikler yapılmıştı. Çeşitli şekillerde o tapınaklarda korunmuş ve günümüz kaynaklarıyla bizlere yol göstermektedirler. İlksel insan onlara el vurmakla, mesh etmekle veya onları öpmekle ibadet etmiştir. İbadetin yada kutsiyetin vücutta ona temas edilerek taşınmasına olanak tanınmıştır. Bu nesnelere çeşitli sayı ve büyüklüklerde inananın yanında bir takı olarak – kolda, ayakta, boyunda vb- kutsalın merkezini hareketlendirmesi bakımından da önemli bir ilk örnektir.

Fetiş, bazı doğal ve işlenmiş eşyalara inanmak yâda inanılan şeyi güçlendirmek-bugün ilkselin neye inandığını söylemek güç olsa gerek- ve onları kutsallaştırmak anlamında tarif edilebilmektedir. (Şeriati, 2000: 142)

⁴**Periferi:** periphery, ingilizcede bir alanın en uç bölgesi anlamına gelir, merkez karşıtıdır. aslında merkezde olmayan her şeydir.

Animizim, “Anim” ve “anime” kelime kökünden, tahrik etmek, heyecana getirmek anlamındadır. Daha bildik anlamıyla ruh kelimesi de bu kökten gelmektedir. Ruh veya ruha tapıcılık bir çeşit ilksel inanç ve onun uzantısı dindir.

Latince Animismus, Anima yani soluk, nefes, hayat başlangıcı, ruh vs. Türkçe canalıcılık anlamında çevrilmektedir. Sosyoloji ve din tarihinde insanlara kutsal ya da kutsal olmayan fikrini veren; doğaya, eşyaya olan inançlardan aktararak geçen ruhtur. Savlar şunlardır: İlk insan bedeninde maddi varlığından ayrı bir eş – çift- veya ruh bulunduğuna inanılır. Bu duyulan, hissedilen, fakat maddi varlığı olmayan şeydir. İnanışa göre ölüm zamanında bu eş, ağızdan çıkan bir nefes gibi kesin olarak vücudu terk edip gider. “İlkel inanışlarda doğanın bütün varlıklarında, insanlarınkine benzer ruhların varlığına, onların insan iradesine benzer ruhlar tarafından idare edildiğine inanılmaktadır. (Arıkdal,1989: 57)

İlksel toplulukların, ruhperestlik tabiriyle vücut buldurduğu inancın özünde, görünmeyen özel ruhların varlığı önemli bir yere sahiptir. Bu ruhların en belirgin özellikleri, tamamıyla insani bir şahsiyete sahip olmalarıdır, -doğanın kişileştirilmesi- bu ruhlar bilinç ve irade sahibidirler. İnanışa göre bunların, kinleri, nefretleri, aşkları ve sevgileri vardır. Hizmet veya ihanet edebilirler. Uğurlu ya da uğursuz olanlarının yanında ortak özellikleri bünyelerinde kutsalı barındırmalarıdır -kutsalda can ya da ruh; bunun canlı veya cansız olması primeval için çok sorgulanacak bir kavram değildir. Bu ruhlar, yapıları gereği ya hayırdır ya da şerdir.

Hiç kuşkusuz bu özelliklerin hepsi, ruhlara verilmiş insani sıfatlardır. Yani bu ruhlar insani ruhlardır; insana hayat, yaşayış, bereket ve hareket bahşeder.

Ruhun ikincil özelliği, onun kalıcı oluşudur. Ruh ölmez, ebedidir, görevi bittiğinde gökyüzüne evine ya da yerin dibine döner; Karanlık yerlerde hayatını devam ettirir. Taşındığı ruhun özelliğine göre, eğer bir insanın ruhuysa ormanların derinliklerinde, yerleşim yerlerinin tekkelerinde veya çoğunluklarda ruh, cenazesinin yanında yani mezarının başında kalır. İnanışa göre sürekli kendi cenazesini korur.

Bu yüzden bu inançta ölü bedene saygı, onu kutsama, uygun ritüeller ve törenlerle giydirme kuşandırma ona hürmet etme vardır. Buna karşılık ölen ruh aileyi koruyan bir güç haline dönüşür. Onlara bereket ve ruhlar dünyasından destek sağlar.

Doğaldır ki doğaya ait olan ruh, şekil değiştirdiğinde ilgili ruhla bütünleşir - yüce canın - kişiliğine ve gücüne sahip olur. -tufan, dalga, yağmur, deniz ve bunlarla gelen felaketler ruhlara mal edilmiştir. - Bu şekilde her ağaç, her orman, her hastalık, her hayvan ve her şey canlı cansız, bir ruha sahiptir.

Bu yaşam biçiminde -animizim veya ruha tapıcılık- temel görüş ve inanç, ruhun asaletidir. Ruhtan maksat, insanda ve ayrıca hayvanlarda mevcut olan gizli bir kuvvettir. AnimistlerLui, Browl'a göre "ruh dedikleri şeyin eşyada ve insanda bulunan gizli kuvvet olduğunu söylüyorlar. Hâlbuki biz sadece canlılarda ruhun varlığından söz edebiliriz" diyor.

Hatta bazı toplumlar ismin de bir kuvveti ve etkisi, ruhu olduğuna inanmıştır. Yani nesnenin ötesinde sembollere de birer ruh yüklemek toplumsal bütünlük için anlaşılabilir olabilir. Ruha inanmakla insan, tabiat ile kendisi arasında bir çeşit yakınlık kurar ve hisseder. Zaman zaman inanılan ruh, can anlamını taşımayıp dünyanın ikililiğini-bu dünya öbür dünya gibi- sembolize eden bir anlatım tarzı benimsenebilir. Örneğin ruhu ölen kişi, kimi zaman bu dünyada yaşamaya devam edebilir. Ölümün bir yok oluş inancı da bu tür bir yaklaşımla çok da anlamlı olmayabilir. Süreklilik ve devingenlik sonsuz bir dualite,⁵ inanan için ilginç olsa gerek.

Animizimde Tenasüh – Reenkarnasyon- inancı vardır. Ruh öldükten sonra başka bir insanda hayvanda veya taşta tekrar bu dünyaya ait olabilir. -bu noktada bu dünya öbür dünya ayrımını yapmak da güçtür. -

⁵**Dualite:** İkisellik; terim olarak değişik alanlarda farklı anlamlara sahiptir. Mesela modern fizikte ikisellik kavramı, ışığın hem PARÇACIK hem de dalga özelliklerini aynı anda taşıdığını ifade etmek için kullanılır. (DALGA-PARÇACIK-ikiliği); Birbirlerinden ayrılmasını yansıtır içinde Dualizm günümüzün tutulan popüler görüşüdür çünkü 'din ve devlet'. Din ve felsefe, kutsal ve dünyasal ayrımı modern çağın karakteridir. Dualizm basitçe, imanı ve Akli birbirlerinden koparır ve her ikisini farklı odalara yerleştirir. Bunu genellikle (a) sorgulamayı bilimselliğe, matematiğe ve tecrübelerle indirgeyerek (b) imanı dakişiselleştirip, Subjektif davranışa indirgeyerek yapar. Böylece akıl ve iman genel ve Kişisel alanları temsil eder. Kişisel inanıyorsanız mistik tecrübelerinizden dolayı dualizme Ezoterik Uzak Doğu inançlarına inanmanız gayet mantıklı gelir. Yahudi, Müslüman veya Hristiyanısanız, yine de günlük yaşamınızda akıl, Başarının Tanrı tarafından bahşedileceğine inanmış iseniz bile, ön şarttır yolunu araç edinmeniz her ne kadar Tanrı'ya yakın duruyorsanız da faaliyetlerinizde. Bu üç din, en uç noktada Tanrı'nın varlığına inanmayan bir kişinin dahi aklının ürettiğini elde edeceğini belirtir, ancak Tanrı'nın dâhil OLMASINI ayrı olarak ele alır ve mutlak adalet kavramını devreye sokar. Bu özellikleriyle akıl ile imanı ayrı ayrı değerlendiren Yahudilik, Müslümanlık ya da Hristiyanlık'ındaualizm ile tamamen ters Düştüğü söylenemez. -Vikipedi, özgür ansiklopedi -ŞERİATİ Dr. Ali – Dinler Tarihi– Seçkin Kitaplar Yayıncılık, İstanbul 2000 Animizm başlığından özet

Totemizm bir veya birden çok hayvana tapma olarak tariflenebilir. Söz konusu örnekte halen var olan kabileler -Afrika, Kuzey Amerika, Avusturalya- kendilerine edindikleri bir hayvanın, atalarının ruhunu taşıdığını, çünkü o kabilenin kökeninin o hayvana dayandığını iddia eder. Bu hayvan topluluğun, kabilenin etrafında dolaşp onları himaye eder, kabileye, bereket ve selamet getirir.

Benimsenen hayvan ölse de cins kalıcı ve ölümsüzdür. O halde inanışa göre kabilenin cediti, o hayvanın görünümünde daima ebedidir.

Her kabilenin bir totemi vardır. Kabilenin fertleri ibadet törenlerinde – merasim-, elbise giydiklerinde, süsleme ve hareketlerinde totemlerinin jest ve mimiklerin, yerine getirmeye çaba gösterirler. Onun gibi süslenmeye, ona benzemeye, o şekilde elbise giymeye, saçlarını onun tüyleri veya başı biçiminde yapmaya çalışırlar. Bu şekilde büyük atalarını takip ettiklerini ve onlara itaat ettiklerini göstermeye çalışırlar.

Her kabile, toteminin etini yemeyi haram kabul eder. Zaman zaman bazı inançlarda datam tersi kutsal olanın etinin yenmesi değil, pis -tarif edilmiş pis- olanın etinin yenmemesi biçimindedir.

Totemistin, totem için inandığı kutsal olma ve böylece totem ile kendisi arasında hissettiği akrabalık ve yakınlık, ferdin topluma karşı hissettiği yakınlık gibidir. Çünkü fert toplumdan doğmuştur. Bunun için de bütün fertler, kendilerini totemden doğmuş bilirler.

O halde totem toplumun ebedi bayrağıdır, fertler gelip geçicidir. Toplum ve toplum ruhu kalıcıdır. Kutsal oluşu da bu ebedi oluşu nedeniyledir.

Totem, kabile fertleri için aynı zamanda güzellik kaynağıdır. Kabilenin fertleri, ibadet ettiklerinde, özel günlerde süslandiklerinde ve/veya nesnel tasarımlarında onun şeklini taklit ederler. Örneğin kabile bayrakları ya da günümüz ülke bayrak anlayışının kökeninde de totemizm⁶ yaşayan bir örnektir.

⁶**Totemizm:** kabile klan veya guruplar tarafından kutsanan ve çoğunlukla bir hayvan motifi üzerinde kitlenen ruhsal bir inancın ismidir. Bu inançla meydana getirilen totemlerin aynı zamanda o topluluğu koruyan ve genellikle o toplumun ataları olan ruhları sembolize ettiği düşünülmüştür.

“Bu dinde, ruh bir cisimden ötekine geçebilir. Fert öldüğü zaman onun ruhu, ruhlar topluluğuna gider. Sonra kendini geri dönmeye ve ikinci bir bedene girmeye hazırlar. Dedenin, ecdadın ruhu toteme de girmiştir. Tek tek kabilenin bütün fertlerine giriyor; onları terk ettikten sonra diğer fertlere ve diğer nesillere dönüyordur.”(Şeriati, 2000: 152)

2.6.3. Gündelik bir Nesne Olarak Heykel

İşlev kazanmış nesne, yani eşya kavramı özde betimseldir⁷ işlevi somut ya da soyut hiç fark etmeyen bu nesnelere, Malinowski’ ye göre en karmaşık haliyle nesne biçim ilişkisinin açıklanması onun en belirgin özellikleriyle betimlenmesinden başka bir şey değildi. Tarihin, Sanatın ve Antropolojinin incelediği bütün fenomenler, terimin enobjektif anlamında biçimlerle, biçimleriyle tanımlanabilmektedirler. “araştırmanın hammaddesi” olan biçimve her zaman “bir gereksinimin doyurulması” anlamını taşıyan işlev birbirinden soyutlanamaz içerikle birleştirilip kavranmalı ve bu bakış açısıyla değerlendirilmelidir. (Güngören, 1988: 38)

Fikirlerin, mutlak gücünden çok önce, insan inançsal uzantısının tatminine olanak sağlayan her şeyi yaratıyor ve bu oyunu, artistik sanatsal -adı henüz sanat olmayan sanatsallık-hayalleri sayesinde gerçekleştiriyordu. Bu onlar sayesinde ortaya çıkan nesnel sonuçlar ilkselin dünyasını meydana getiriyordu. Bu noktada ilksel insanın sanat anlayışını oyundan -ki günümüzde buna sihir diyoruz- sıhrîden pek farklı olarak ortaya koyamıyoruz. Fakat bu karşılaştırma, iddia edildiğinden de çok daha önemlidir. Hiç şüphesiz, sanat, sanat içindir şeklinde başlamamış olan sanat, aslında bugün büyük bir kısmı itibariyle artık mevcut olmayan eylemlerdendir. Bunlar arasında çeşitli sihir amaçlarının bulunduğunu da görmekteyiz.

Şu halde, insanlığın kurmayı başardığı ilk dünya görüşü Animizm olan ruhsal bir anlayıştır. Onu kurmak için her hangi bir bilime lüzum yoktur, çünkü bilim, dünyayı bilmediğimizi ve onu bilmemiz için lazım olan araçları aramamız gerektiğini anladıktan sonra meydana gelmiştir. Oysaki animizm, ilksel insana tabii ve apaçık geliyordu; dünyayı

EVANS Pritchard “İlkelerde Din” Öteki yayın evi antropoloji serisi eylül 1998 s. 23

⁷**Betimsel:** Bir şeyi bütün ayrıntılarıyla anlatma, Betim niteliğinde olan

oluşturan, eden şeylerin tamamıyla insan gibi hareket ettiğini kendi özel tecrübesiyle anlıyordu. Şu halde ilksel insanın kendi ruhunun kuruluşundaki ilişkileri dış alemenakletmiş olması kolayca izah edilebilir. Buna karşı şimdi, animizmin eşyanın veeşyadan farklı olmayan heykelin niteliği hakkında bize öğrettiklerini, tekrar insan ruhuna yansıtabiliriz.

Animizmin tekniği, aracı, olan sihir, açık ve yanılmaz bir şekilde psişik hayatın konularını heykelin realitesi üzerine zorlama eğilimindedir. Bu hal ruhların henüz bir rol üstlendikleri ve henüz sihir işinin objeleri olarak anılmaya başladıkları şartlar altında nesnel üretim oluşmaktadır. Şu halde sihrin kabul ettiği esasların kaynağı animizmin çekirdeği olan cinler⁸ kavramının kaynağından daha eskidir; buna göre animizmden önce gelen bir pre-animizm aşamasında söz edilebilir. Bunun niteliğini bize en iyianimatizmanlatır. Gerçekte pre-animizm hakkında fazla bilgimiz yoktur, çünkü cin inancı olmayan hiç bir kavim, toplum henüz görülmemiştir.

Bu durumda bir ibadet aracınının modern insanın bir eşyayla aynı statüye koyması mümkün değilmiş gibi görünse de kutsal ve kutsal olmayanı bir arada yaşayan ilksel insan için durum günümüzdeki gibi değildi. Günümüzden çok farklı olarak hayatı dolu dolu yaşamak olan metafizik bir dünyayı kucaklayan sanat, günün şartlarıyla birer fonksiyon elemanı, işlevi olan hayata dair'i yakalamaktaydı.

Eşyanın heykel olarak kullanılması ya da tam tersi, eşyanın birer sanat eseri olması fikri günümüz sanatçısını da beslemektedir. Aslında alt beyinde kodlanmış yaratım sürecinde ortaya çıkan, bilgiyle süslenen, zekâyla desteklenen, animist davranışlarıdönemdönem sanatçıda görmekteyiz. Hatta dönemine adını veren, ekoller aracılığıyla bu dünyada sanat tarz ve üslupların nüvesini de yine bu düşünce kökeni oluşturmuştur.

Etimolojik olarak eşya -objectum, gegenstand, objet, object- dışımızda var olan, önümüze ve/veya karşımıza konmuş yerleştirilmiş, göze görünen, duyuları etkileyen, algı alanımızı zorlayan özneye karşı duran şey anlamını taşımaktadır. Eşyayı veanlamını belirlemek

⁸**Cin:** Arapça *cin*, Eski Yunanca *daimon*. Modern veya antik birçok din ve inanışta, semavi dinler de dâhil, bulunan bir tür ruhani yaratık. Farklı inanışlarda farklı karakteristiklere ve özelliklere sahiptir.

üzere, çeşitli konum ve işlevlerinin gözden geçirilmesi en doğru olanıdır. Eşya, çeşitli konum ve işlevlere sahip, insanlar arası iletişim ve etkileşimin aracı, kültürel değerlerin ve yaşam tarzlarının taşıyıcısıdır. Psikik ve fiziksel yatırımımızın nesnesi yaklaşımıyla yaşam dekorumuzun ögesidir. İnsanın dış dünyaya etkisinde davranışın aracı, dış dünyaya uzantısıdır. Kişinin ve toplumun dışı açılımını ve genişlemesini sağlayan önemli araç-gereçlerdir. İnsanın doğaya egemen olma çabalarının doğrudan aracıdır. Bu çabanın ürünleri eşyalar, sosyal bir mesaj, kültürün üzerine yansıdığı kayıt edici ürünlerdir. Türlerine ve biçimlerine göre, kolay, zor elde edilişlerine göre, onları var eden toplumun mesajını taşırlar. Sonrasında da onları sahiplenen veya onları kullanan toplumların kimliği ve birer var oluş göstergesidirler.

İnsan ile insan, bizimle diğerleri arasında bir köprü, bir vasıta, olduğu kadar Tam tersi iletişimi durduran, bizi diğerinden ayıran, engel, iletişim duvarı, da olabilmektedir.

Tüm Prometeci gelenek alet ve eşyaya övgüyle doludur. İnsanın duyu ve hareket organlarını tamamlayan bir aygıttır. İnsanın doğaya egemen olma mücadelesinde ileri bir adım sayılmıştır. Eşyada her uygarlık ve evrimci görüş, kendi sayıtlılarının somut bir kanıtını görmektedir.

Tarih boyunca, insanla birlikte eşyalar da var olmuşlardır hatta yukarıda da belirttiğimiz gibi canlı cansız ayırımına bile tabi tutulmamışlardır. Ünlü etnolog Leroi-Gourhan'ın yıllar süren çalışmaları sonucunda oluşturduğu dünya "eşya-haritaları" tarihin ilkçağlarından bu yana, özellikle teknik eşyalar düzlemindeki evrimi ve çeşitli kültürlerarası ilişkileri sorgulamıştır. "İnsan kendini ve tabii olduğu grubu, çevresini, bir eşyalarperdesiyle özümsemiştir" der.

Eşya'ya daima değer verilmiştir. Çilekeş mezhepler, başıboş dolaşan "gezginler", bohemler, bazı mistik tekkeler ve yağmacı göçebeler gibi marjinal grupların dışında tüm uygarlıklar, en azından kıymetli taşlara, mücevherlere, bozulmayan madenlere, aşınmayan ve değerini yitirmeyen şeylere, ayrı bir önem vermişlerdir. Psikologlara göre, (F. Mayer, 1967) İnsanın çevreye çeşitli uyum -adaptation- mekanizmaları vardır. Bunlar morfolojik, fizyolojik, teknik v. b. tekniklerle her dönem sorgulamıştır. Örneğin bizi ilgilendiren konu, teknik uyum mekanizması çerçevesinde insana elverişli bir çevre, hücrenel yaşamla kozmik evren arasında bir tampon olan sistem, nesne, tasarım gerekliliğidir. Bunun

uzantısı nesneyle olan uyum, belirli bir ortamda yaşamı olanaklı kılmayı sağlayacaktır. Ancak uyum olgusunda insanı ve çevreyi iki ayrı bütünlük olarak görmemek gerekmektedir. İnsan “zaten uyum sayesinde bir çevre olan ortama uymaz, aynı zamanda ilk çevreye göre yapılandığı ve yarattığı ortam sayesinde uyar”-F. Mayer- Örneğin, aday kendi davranışsal çevresini, teknik ve araçsal çevrense göre yapılandırarak uyum gösterir. Buradan hareketle, İnsanı eşyalı dünyaya uyumu yanı sıra eşyayla dünyaya uyumu da söz konusu edilebilir”.(Bilgin, 1991: 25)

2.6.4. Heykel ve insanın Birbirilerine Dönüşmesi

Merleau-Ponty'nin felsefesinin başlangıç noktası ve onun eserlerinde merkezi bir kavram olma statüsünü hiç kaybetmemiş olan yegâne kavram algıdır. Ancak algıyı felsefe geleneği içinde, ele alındığı gibi düşünmek, yeni yapıyı anlamada işimizi kolaylaştırmaktan çok zorlaştırabilir. Bunun en belirgin nedeni de algının yeni bir tanımının yapılmasından çok, algısal yaşantının betimlenişlerine yer verilmesi olacaktır. Algı bir açıklık olarak çıkar karşımıza: Dünyaya açılışının açıklığı olduğu kadar, dünyanın açılışındaki açıklıktır. Algı hem şeyleri, algılayan bedene taşır hem de şeyleri açar ve kendileri haline getirir.

Dünyada ilk yaşantılanan şey, algının kişiye sunduğu kesinliklerdir. Algı, "bir şey var", "ben varım", "dünya var" gibi inançların olduğu yerdir. Dünya ve şeyler üzerine düşünceler bu inancın üzerinde şekillenirler. Kişi “şey”leri düşünceleriyle anlamlandırmaya başlamadan önce, dokunuşu ve bakışı ile onlarla ilksel bir ilişki kurmaya çalışmıştır. Bedenin dünya ile olan bu temasıyla bir anlamlar ağı örülmüştür ki bu ilksel sentez, daha sonra ilkselin bilincinde kurarak, dünyaya kattığı anlamları önceler.

Merleau-Ponty'nin "şeylerle sessiz temasımız" derken kastettiği şey işte bu ilksel ilişkidir. Anlam, ". . . Onlar söylenmiş şeyler olmadan önce. . . ", algısal yaşantıda "şeylerin sessiz dili" içinde oluşur der. Algı ile düşünce arasındaki bu bağı kurmuştur. Algı, bizi dünyaya bağlayan göbek bağıdır. Bedenimizle dünyada bulunuşumuz sonucu oluşan algısal inancımız düşüncemizi önceler. Algısal inancıyla uzlaşacak, refleksiyonöncesi, varlıkla kurduğu teması gözden kaçırmayacak ve bu ilksel temas sonrası varlığı onun için ne olduğu sorusunu barındırabilecek görüşlere ulaşabilecek ve kavrayacaktır.

“ . . . düşünce açıkça ortada olan tarihini yadsıyamaz, kendi anlamının doğuşunu kendine dert etmelidir. Duyumsanır dünya, özündeki anlam ve yapı gereği, düşünce evreninden "daha yaşlıdır”, çünkü birincisi görünür ve nispeten süreklilyken, görünmez ve kesintili olan ikincisi, ilk bakışta bir bütün oluşturmaz ve ancak diğerinin kanonik yapılarına yaslandığı sürece hakikatine sahip olur.” (Savaşçın, 2003: 23)bu bakımdan da düşünce evreni özellikle batı ideasının düşün dünyasına hakim olmasından sonra tamamıyla saygın olmayan bir platforma itilmiştir. Deneycilikte, algı, dış gerçekliğin kendini sunuşudur, "nesnel düşünce, algının öznesini tanımaz". Entelektüalizmde ise bu tez tersine çevrilir, ". . . Dünya, bir dünya düşüncesinin bağlılığı-*correlati*- haline gelir ve bir kurucudan başkası için var olmaz".

Görülüyor ki idealizm ve realizm, her biri diğerini dışlayacak şekilde, algısal inancın iki kutbunda yer alır. Özne-nesne, beden-tin ve öz-varoluş ikiliklerinin ortaya çıkışının altında yatan da bu ayrılıştır aslında.

Refleksif felsefe, özellikle Descartes ve Kant ile başlayan öznellik üzerine kurulu felsefeler, hatta Sartre'in negativist felsefesi ve Husserl fenomenolojisi bile öznenin budünyada bedenli var oluşunu görmezden gelmiş, felsefeyi, "doğal insanın kendini orada artık hiç tanımadığı", kişiyi dünyaya bağlayan bağların koparılmış olduğu bir yere taşımışlardır. -Bilimin de tavrı aynıdır- Sonuç olarak hem felsefede hem de bilimlerde mutlak kuşatıcı bir seyretmehalindeki özne, düşüncesinde yeniden bir dünya kurar. Ama bunu yaparken, algısal inancımız gereği var olan, bu duyumsanır dünyadan yola çıkarak bir düşünceler evrenine yükseldiğinin farkında değildir.

Heidegger'e göre, Aristoteles'ten sonra onu yorumlayan felsefe geleneği upuygunluğa-*adéquation*-dayanan mantıksal doğruluk anlayışıyla ilksel hakikatin üstünü örtmüştür.

Aynı zamanda var olanların varlığının üstünün örtülmesi sonucuna da yol açmıştır bu Var olanların kendilerini gösterebilmeleri için, bir örtüyü açan ve örtüsü açılan Olmalıdır. (Savaşçın, 2003: 24)

Tüm bunların ışığında Heykelin kaynağı üzerine elde bulunan verilere dayanarak hipotezler kurulur veya teorik açıklamalar yapılabilir. Oldukça karanlık ve aydınlatılması güç bir sorun gibi gözükse de özü çağdaş insanın sanatçı kimliğinde gizlidir. Bütün karanlığına ve

güçlüğüne rağmen bir yandan sanat tarihçileri, arkeologlar, prehistoryenler, etnologlar diğer yandan filozoflar sorun üzerine eğilerek büyük çabalar sarfetmektedirler. İnsan zekâsındaki gelişimi kabul eden ve gösteren evrim kanunu gereğince, bunun doğal bir sonucu olarak, sanatta bir evrimin olduğunun ve sanatın zaman zaman geri dönüş ve duraklamalarla serpilip geliştiğini göz önünde bulundurursak, kaynağımızı da aramak zorunluluğunu da duyarız. Hatta daha iddialı bir yaklaşımla, sanatın insana gelişiminde ki katkısı da atlanmamalıdır. Zira bu gelişmeyi kavrayıp ortaya koyabilmek her şeyden önce onun kaynağını arayıp bulmakla gerçekleşir. İnsanların bir bakıma fikir ve yaşantı gereksinimleri yoksulluğu içinde buldukları bir dönemde, hayranlık uyandıran becerikli sanat eserlerini gözlerimiz önünde sergilemiş olmaları oldukça ilginç ve şaşırtıcıdır. - bugünkü dünya görüşümüzle işte değerlendirilmesi gereken soru ve sorunun ortaya koyuluş biçimi cevabı dasaklamaktadır. Bu konuda yapılabilecek yorumlarda oldukça dikkatli ve sakıngan olmak gerektiği, dönemin realitesiyle bakılmadıkça sonuca yaklaşmanın oldukça imkânsız olduğu görülecektir. (Yalçınkaya, 1975: 207)

Heykelle ilgili kavramların oluşmasında önemli bilgiler, yumurtadan bize aktarılan ifadeve şekil çalışmalarından yola çıkılarak elde edildiği savı en geçerli olanıdır. Yumurtada gerçekleşen önemli geçiş halkaları şöyledir; bölünme, kopyalama, damar ve sinir ağının gelişimi, baş gelişimi -Cephalization, beyin ve sinir sistemi gelişimi- organ sistemleri ve iskelet yapısı. Gerçekte yumurta şekli evrim süreci içinde geliştiğinden, yumurta dışında doğada gerçekleşen tüm formlar en sonunda yine yumurta formunda birleşmiştir. İnsan olarak karmaşık bir yapıya sahip olmamız ve yumurta yapılarını geliştirmemizden dolayı, insan sanatın gelişiminde de aynı şekil evrimlerini görmek şaşırtıcı değildir.

İnsan, değişime modellik eden, yaşama enerjisiyle gelişen ve onu genişleten yumurta şekillerinden geliştirmiştir. Süreç içerisinde insan formu bugünkü şeklini almıştır. İnsan, uzanan kollarıyla dimdik duruşunu, solunum ve beslenme sistemini, iç dünyayı algılama yetisi ve kendi dışındaki dünyayı algılama gücünü geliştirmiştir. Organizma içindeki hayat, bu iki dünyayı dengede tutma çabası içindedir. Bireyin içindeki yaşam gelişirken, çevresine de dikkatli bakmaya, duygularına ve işlevlerine dayanan şekil kavramları geliştirmeye başlamıştır. Bu şekil kavramları çok köklü ve varlığın ilk kaynaklarından. Bir tarafta yumurta ve onun iç yaşamı, diğer tarafta da dış dünyadaki sürekli değişimin algılanması vardır. İlkelin dış dünyayı algılanması, yatay ve dikey, çapraz çizgilerle hareket eden formların henüz soyut haliydi. Örneğin çapraz – haç- işaretinin algılanması

çeşitli şekillerde kendini 2 ve 3 boyutlu üretimlerde kendini göstermiştir. Mitlerdeki yatay ve dikey güçler, evrenin ve düzenin düzlemsel algılanması, uzaysal koordinatlar, geometrinin ifade buluşu tüm bunlar somut şeylerken bu semboller beraberinde güçlü zıtlıkları da barındırıyordu. İlksel insan için ifade etme biçimi olarak iç dünyanın sembolü organik formlarken dış dünya çapraz çizgilerden oluşuyordu-her ne kadar bunun ayırdın da olmasa da kafasındaki resim buydu-

Bütün çağlar boyunca çocuklar, yumurta ve çapraz işareti deneyimini yaşamışlardır. Çocuklar algılamaya ve sonrasında ayağa kalkmaya başlamışlardır. Bilinçleri çapraz işaretinin somut deneyimine, oranla yumurtanın iç yaşantısından soyuttan gelişmiştir. Bilinç gelişimi yönünde, bellek şeklin bu iki gerçeği ile oluşmuştur. İşte heykeltıraşlar eserlerine organizmanın bu iki gücüyle başlamış insana beyni evreni bu iki form eşliğinde realize etmiştir. Kesin olan şu ki; insanın imgesel gücü, sanatın çekirdeğinde yer almaktadır.

Başlangıçta, ilksel insanlar imgesel görüşlerini -imajinasyon yeteneklerini-, güçlerini taşa, aşınmış yamaçlardaki tahta parçalarında ve geçen bulutlarda yakalamışlardır. Buanlamda ilham verici malzemelerin varlığı insan gelişimin de evriminde yadsınamaz bir gerçektir. Bu türden parçalar çoğu zaman doğanın bir armağanı değerlendirilip korunmuştur, bazı parçaların fevkaladeliği karşısında şaşkınlığa düşmüş olan ilksel, altında ilahların mesajını aranmıştır. Zamanla cesaretlenen insanlar ilham verici nesnelere üzerinde oyma çalışmalarına başlamışlardır. Zamanla sıfırdan yaratımlar yapıp, ortalamayı da koruyarak daha iyilerini yapma yönünde ciddi üretimlerde bulunmuşlardır. Kıl, odun, kemik ve taş şekilsel içe bakışlarını hizmete sunacakları öncül malzemeler olmuştur. Bu sayede insanlık kendindeki somut dünyanın çapraz formlarını uzay zaman da algılayacak daha ilerisi için yumurta formundan çıkmayacaktı. Ama tüm bunlar insanlığın sıçrama yapması için yeterli olacaktı. 30. 000yıl öncesinden günümüze ulaşan iki ünlü şekil bize bu derin, içe bakışsal bilinçaltının ilk göstergelerini veriyordu.

Günümüze dek kalabilmiş önemli bulgulardan bir kaçını burada değerlendirmek hem insanı hem heykeli ve onun yüklendiği sembolü daha rahat anlamak adına önemlidir.



Resim 2.9. Lespugue Venüsü

Lespugue Venüs'ü (Resim 9) doğurgan ve besleyen kutsal yumurta'nın taşıyıcı betimlemesinin en güzel örneğidir. . Dişi formun öğelerini doğrudan ve en iddialı biçimde bize sunmaktadır. Bu hareketli figür, kabarık yumurta formunun bileşik gücünün en iyi örneklerindedir. Bu figür, tam hamileliği, yumuşak ve sıcak bir yaşamı ifade etmektedir. Daha az belirgin olanı ise heykele esas uzaysal – fiziksel-gücünü veren çaprazın formu destekleyici yapısıdır. Çapraz şekil, figürün merkezine doğru inen dikey bir çizgi ve dirsek ile bilek arasında ilerleyen yatay çizgiden fark edilebilmektedir.

Lespugue Venüs'ü şeklin uzay içerisinde nasıl somutlandığı evrensel güçlerin nasıl bir araya getirildiğini çok açık bir şekilde göstermektedir. Figür aynı zamanda, en baskın yumurta ve çapraz yaşam şeklinin temel varlığından doğrudan ortaya çıkmış birçok ek şeyi de ortaya koymaktadır. Figür kendisini çevreleyen ve içine sızan enerji formlarının model güçlerini de göstermektedir. Bu enerji formları sudan olduğu kadar, havayı ve gezegeni hareket ettiren atmosferik enerjiden de ortaya çıkarılmaktadır. Bu referanslar yaşayan, nefes alan heykeltıraştan bilinçsiz bir şekilde forma yansımıştır.



Resim 2.10. Willendorf Venüsü

Willendorf Venüs'ü (Resim 10) Lespugue Venüs'ü ile aynı dönemlerde yapılmıştır. Her iki heykel de aynı şekilsel hareketler gözlense de, oldukça farklı bakış açılarını yansıtmaktadır. Willendorf figürü, çıplak hamile ve bir hayli bireysel kaba maddi bir gerçekliğe sahiptir. Sıcaklığı ve sevecenliği onu gören ve tanımak isteyen herkesi kendine bağlamıştır. Lespugue figürü literatürdeki şekil ve tasarımın ilk ana örneğidir denilebilir. Willendorf Venüsü ifade ettiği bu engin fiziksel duygunun ifadesidir. Buanlamda Lespugue bir tinsellik klasiğidir.

Örneğimizdeki bu iki heykel, çok büyük bir bilgiyi cisimleştirmişlerdir. Bu ilk heykellerde bulunan böylesine bir içerik doluluğunun nasıl olduğunu sorgulamak zorundayız; diğer taraftan “Yaşamın kendisi de şekil ve anlam karmaşıklığı içinde bir mucizedeğil midir” ile başlayan sorularımızı çoğaltmak mümkündür. Modelin tasavvurundaki beceri, heykeltıraşların kendi vücut enerjileri ile kurdukları duygusal iletişimden kaynaklanmaktadır. İlk heykeltıraşlar kendi kendileriyle, çevrelerindeki yaşam alanlarıyla ve daha da genişleterek nabızı atan yüzeyle iç içeydiler. Yeni bir kültürel uyanışa can verdiler; kuru ve cansız bir geometriye göre düşünmediler. Soğuk, değişken, yönlendirici ve soyut düşüncenin sahneye çıkışı daha sonralara rastlar. Heykeltıraşların yarattıkları formların ilk halini düşünmek gereği kaçınılmazdır. Amailkselerin bilincinin anlaşılması, deneme yanılmalarla dolu uzun ve sürekli bir süreç olmuştur.

İnsan yaşamının simgesi, içsel karmaşıklığıyla yumurta formu, bilinç üstü çapraz şeklindeki organları ve algısal sistemi destekleyen iskelet yapıyla yaratılmaya bir süre sonra başlamıştır. Uyanan bilinç, vücudun dışında her yerde çapraz şeklini görebildiği için, heykeltıraşlar fiziksel dünyanın her yerinde gördükleri çok açık yatay ve dikey çizgileri, çapraz şekilleri en önemli formlar olarak algılamaya başlamışlardır. Sevignanodişi figüründe (Resim 11) figürün dikey eksen çizgisi, yumurta şekilli vücuda hâkim olmaya başlamıştır. Yatay çizgilerle ilgili clavicle -omuz kemiği-, göğüsler vehavsala -pelvicereest, leğen kemiği- tepesinde de kendini göstermektedir.



Resim 2.11. Sevignano Venüsü

Zamanla İnsan bilinci geliştiğinden, ilk heykeltıraşlar kendi vücutlarının yapısal önemini tanımaya başlamışlardır. Kaçınılmaz olarak, çapraz şekli bilinçlerinde baskın bir formül olmuştur, çünkü yumurta şeklindeki “beni” algılamak daha zordur. Algılanan dünyanın yapısal elementleri kadim heykeltıraşlar için daha aşikâr ve ilginç olmuştur. Gerçekte yumurta şekli daha esaslı olandı ve algılanması daha zordu, yumurta karanlık sular altında kalmıştı, daha gizemli ve bilinmez olmuştu. Hayat devam ederken, insanlık yaşamın dış yapısına daha çok hâkim olmaya başlamıştı. Teknoloji araç – gereç yapımında ve evlerin inşasında görüldüğü şekliyle bilincin büyük bir sektöründe hakimdi. Bu noktada çapraz şeklinin geometrik soyutlaması tam anlamıyla bilinçli hale gelmişti. İki fildişi pandandifte dişi formunun yapısal soyutlaması olan çapraz şekli temeldeki yumurta şeklini tümüyle

bastırmaktadır. Dördüncü ve beşinci şekilde, bütün vücut iki açık bacakla bir çizgi şekline indirgenmiştir. Yumurta gölge şeklindeki varlığını Altan alta sürdürmektedir.

Tam bilince doğru ilerlemede, insanlık, dış imgeleri yaratma yetisini geliştirmiştir. Heykeltıraşlar yavaşça şekillerin ve formların kompozisyonlarını ana hatlarıyla çıkarmaya başlamışlardı. Bu kompozisyonlar bilgiyi bir nesneden diğerine aktarıyor ve algı dünyasını tetikleyen bir tasarım gücü veriyor form zenginliği giderek artıyordu. İçteki yumurtanın ve dıştaki çapraz şeklin algılanmasının bilinçli kullanımı bazen değişken, bazen karşıt bazen de uyumlu rollerini oynuyorlardı. Gün, artık bir uygarlıktan söz edilebilecekti. (Hale, 2000: 83)

2.6.5. Küçük Heykeller (Figürinler)

Heykel sanatının öncüleri kabul edebileceğimiz küçük heykelleri incelemek ilk sanatın gölgelerine bakalım. Genelde sahip olan kişinin yanında taşıdığı bu eşsiz tasarımlar görünümünün tersine büyük işlevlere sahip idiler. Bu naif figürinler, idoller-putlar-günümüzde muska, maskot, tılsım ve takı sınıfında değerlendirilseler de ilkselin hayat mücadelesinde hep yanında olan yegane güç unsurlarıdır. İnsanların üzerlerinde kötü ruhlardan cinlerden doğanın acımasız yanlarını bertaraf ederek şans getirdiklerine inandıkları bir şey taşıdıkları dönemlerde hayatın merkezinde olan bu küçük nesnelere birçok ad verilmiştir. Kıta'dan kıtaya vekültürden kültüre değişen bu en gözde yerel nesnelere-muskalara-çok ciddi yaklaşıyor ve insana yardımcı olacak sihirli nitelikleri olduğu kabul ediliyordu.

Günümüzde de halen bu geleneğin devamı niteliğinde muskaların ardında hep ilginç bir tarihçe yâda sembolik bir geçmiş vardır. Araştırmacı Desmond Morris İnsan davranışlarını incelediği sıralarda yetmişten çok ülkeyi ziyaret etmiş ve böylelikle halen geçerliliğini koruyan tılsım ve muska koleksiyonu oluştururken çok uzaklara dayanan hikâyesiyle karşılaştığında şaşkınlığını gizleyememiştir. Belki kadim dönemlerden miras kalan çok önemli bir dili ve mesajı fark etmenin en önemli anlarını yaşamıştı. (Ağcabay, 1999: 17)

Afrika kıtasında yapılan çalışmalarda ulaşılan sonuçlarda yerli kadınların genellikle hamile kalma şanslarını artırmak için üzerlerinde doğurganlık figürleri taşıdıkları iddiası oldukça yaygın olanıdır. Ortadoğu da kutsal “el” figürlerinden ilahi kutsal sözlere kadar

çeşitlidinsel muskalarla halen karşılaşmaktadır. “Güney İtalya’da jestleri araştırırken geçmişin kem gözden korunma geleneklerinin yüzyıllardır hala işlerliğini koruduğunu çeşitli davranış ve tılsımlarla desteklediğini gördüm” diyen araştırmacı, İskandinav kültürlerde eski Viking mitlerinde de muska ve nazarlıklar geleneğinin örnekleri olmuştur.

Bu uğur ve muskaların çoğu, takılar veya insanın üzerinde taşınan küçük nesnelereydi. Ancak bazıları sürekli yanlarında taşınamayacak kadar büyükçeydi ve sahiplerini, sahiplerinin ailelerini, evlerini, araç gereçlerini veya teknelerini koruma amaçlıydılar. Yanı sıra avı kutsarken doğadan gelecek negatif güçlere perde oluştuyordu.

Binlerce yıldır günlük yaşamın tehlikeleriyle karşı karşıya kalındığında sahibine kendisini biraz olsun güvencede hissettirecek bir koruyucu nesne adet olmuştur. Bu öğretilmemiş gelenek atadan dededen modern dünyanın fertleri için günlük hayatın kaçma noktalarına yerleşmiş sığınma noktalarıdır. Bu gelenekler günümüz insanın halen aksesuarı olarak kullandığı vazgeçilmez bir kolektif şuur altının izlerini taşımaktadır. Bu nesnelere geçmişte olduğu gibi günümüzde de onun uzantısı niteliğinde çeşitli adlar verilmiştir. Çokça duyduğumuz ve hiçbir zaman sorgulamadığımız bu isimler; muska, maskot, uğur, nazarlık gibi nesnelere. Bunlardan kimi vücuda asılır, kimi üstte taşınır ve bazıları da sahibinin kullandığı araca yerleştirilir idi. Bunlar birden çok şekilde kişiye ya da kültüre yararlı olurlardı. Ya talihsizliği uzaklaştırırlar yada talihi çekerlerdi. Bunlara tarih öncesi dönemlerde tarihin her döneminde ve kültüründe ve hatta günümüzde de farklı farklı şekillerde rastlanmaktadır.

“**Muska**” sözcüğü Latince muskaumdan gelmekte ise de, bazı kaynaklar –arapça- “taşımak” anlamındaki bamaladan türediğini iddia eder. Muska geniş anlamıyla şöyle tarif edilir: “kötülüğe, hastalığa ya da büyüye karşı insanın üzerinde taşıdığı şey” “**Maskot**” sözcüğü büyücü anlamına gelen Fransız provensal “masco” sözcüğünden gelmektedir. Bu da daha eski bir Fransız sözcüğü olan ve büyücünün, şamanın taktığı maske anlamına gelen “mascotte” den gelir. İlk başlarda insana şans getiren bir şey yâda insan demek iken anlamı giderek daralmış ve sonunda küçük “şans getiren” nesnelere sınırlanmıştır.

“**Uğur**” “charm” sözcüğü Latince şarkı anlamına gelen “carmen” de gelmektedir. “Büyü” nün ritüel’in bir koşulu olan tılsımlı sözcüklerin tekrarlandığı zamanlardankalmıştır.

“**Talisman**” ise “kutsanmış nesne” anlamına gelen Yunanca “telesma” sözcüğünden gelir. Talisman ya da uğur şöyle tanımlanabilir: “Üzerinde figürler ya da harfler olan vebunların yapıldığı sırada evrenin primitif enerjilerinin etkilerinin yarattığı güçleri kendisinde taşıyan bir taş, yüzük veya başka bir nesne şeklinde ifade edilebilir. Bunlar genelde kötülükten korunmak ya da takana şans getirmesi için muska gibi taşınırlar, ayrıca tıbbi olarak tedavi edici özellikleri olduğuna inanılır” Diğer bir deyişle bir “talisman”, sihirli ya da kutsal bir yazı taşıyan bir muskadır; üzerinde harfler, rakamlar veya soyut bir şekil olmalıdır. (Morris, 1999: 10-11)

Bu açıklamalardan sonra ilksel atalarımızın ritüellerinden taşınabilir heykelciklere kadar olan yaklaşık bütün nesnelere sembolik olduklarını söyleyebiliriz. Dolayısıyla sembolik dilin ne gibi özellikleri olduğunu anlamak işimizi kolaylaştıracaktır.

2.6.6. Heykelin Sembolik Dili

Anamlı bir bütünler meydana getirmek için, birbirleriyle doğrudan ya da dolaylı yollardan ilişkili ve etkileşim halinde olan semboller, insanın dünyaya bakışının ve algılamasının önemli bir parçası olan karmaşık öğeler durumundadırlar.

Biyo-psişik bir yapıya sahip olan insanın oluşturduğu sembolik dil, hemen bütün toplumlarda iletişimin sağlanmasında temel unsurlardan birisi olmuştur. Anlam yüklü bu öğeler (çizgi, renk, ses, vb.) bütün insanlar tarafından paylaşılabilme özelliğine de sahiptirler.

Erich Fromm’agöre, ”sembol dilinin temelinde, kişisel tecrübe, his ve düşüncelerin sanki çevremizde oluşan olaylar ve bunların algılanması gibi olması yatar. Sembol dili, gün boyu kullandığımız konuşma dilinden çok farklı bir mantığa sahiptir. Bu dilin mantığında önemli olan zaman ve uzay değil, yoğunluk, anlam ve çağrıdır. (Fromm, 1992: 18)

Evrensel bir dil özelliğine sahip olan sembol dili, insana, karmaşık ruh hallerini yalın bir sembolle anlatabilme olanağı da sağlamaktadır.

İnsan uygarlığının geliştirdiği tek ve ortak dil olarak değerlendirilen Evrensel semboller de, sembolize ettiği şeye belirli bir diyalog ve ilişki vardır. Bu yüzden Evrensel sembol, ”sembol ile sembolize edilen şey arasındaki ilişkinin anlamlı ve kesin olduğu tek sembol

biçimidir. Onun kökleri duygu ve düşünceler ile anlamlı deneylerin birikimi arasındaki kaynaktan çıkar”(Fromm, 1991: 132)

Daha çok kişilere özgü olan Rastlantısal sembollere göre Geleneksel semboller de, dar bir çerçeveye hitap etmekte, anlam aynı ve ortak olarak değerlendirilmektedir. ”Rastlantısal Sembollerle, Geleneksel semboller tek bir noktada benzerlik gösterirler: Burada, sembol ile temsil edilen şey arasında içsel bir bağlantıya rastlamak mümkün olmaz”(Fromm, 1991: 27)

Farklı uygarlıklarda başka başka anlamlar içerebilen semboller olabileceğinden, ”...coğrafi ve medeni farklılıklardan doğan bir, ’sembol dili lehçesinden’ söz etmemiz mümkündür. Sembol dili lehçesi nedeniyle aynı sembol değişik bölgelerde farklı anlamlarda kullanılmaktadır. (Fromm, 1992: 33)bu durumda sembollerin çok anlamlılığı söz konusu olduğundan aynı olayın değişik insanlarda değişik duygulara yol açması gibi, aynı sembolün de yerine göre değişik anlamlara gelmesi kaçınılmazdır.

Bireysel bir doğaya sahip olan düş simgeleri, C. Gustavjung’agöre- gerçek simgeler-bilincin henüz tanımadığı içeriklerin taşıdığı anlamlardır. (Jung, 1982: 240)

Sanatçının yaratım sürecinde kullandığı sembolik dili E. Fromm, “dış dünyayı iç dünyanın bir simgesi, ruhlarımız ve zihinlerimiz için bir simge”(Genç, Sipahioğlu, 1990: 143) biçiminde tanımlanmıştır.

Çeşitli şekillerde ortaya çıkan simgeler “...psişik güncellikten hiçbir zaman kaybolmazlar” görüntüleri değişebilir, ama işlevleri aynı kalmaktadır” (Eliade, 1992: 25)

İnsani varlığın bir parçası olarak simgeler, manevi hayatın özüne aittirler. Tarihsel içeriklerle yüklü olmasının yanı sıra “...bir simge her zaman, temsil ettiği kabul edilen kozmik hayatın görünüşünden daha fazla bir şeyi ifşa etmektedir.

Simgecilik bir nesneye veya bir eyleme yeni bir değer eklemekte, ama bu yüzden de onların kendilerine özgü ve dolaysız değerlerine dokunmuş olmamaktadır” (Eliade, 1992: 214-215)

Sembolik dilin biçimlenmesinde ve oluşumunda “...işaret etme, pek tabii ki, bir simgeyi – anlamlı bir simge- kullanmayı birlikte getirir. Simgenin anlamı, kendisi de bir varlık ise, o zaman simgeyi anlamak bu varlığı başka bir varlıkla ilişki içine sokmayı gerektirir; çünkü bir varlığın ne olduğunu bilmek O’nu bir’ y ‘den çok’ x’ olarak bilmeyi birlikte getirir; bu da, anlamlı olduğu kabul edilen simgeler kullanmayı birlikte getirdiği için, bir varlığa başvurmak demek olur.

Gerçekten de anlamlı bir simge ya da işaretin-bu ister bir sözcük, ister bir değişken ya da bir bayrak gibi bir varlık veya bir hareket olsun- anlamına geldiği şey bir varlık değil bir düşüncedir.

Simgenin, işaret ettiği ile geldiği anlam arasındaki ayrım çok önemli semantik bir ayrımdır; çünkü simge, geldiği anlam ve işaret ettiği ayrı kategoriler olarak tanınmadıkça, adlandırmanın tam bir çözümlenmesi yapılamaz. (Wredu, 1983: 3-4)

Olaya bu açılardan baktığımızda görürüz ki, “...bir simgenin bütünüyle nedensiz olan – olmayan bir göstereni vardır: simgenin bir özelliği, bütünüyle nedensiz olmamasıdır, gösteren ile gösterilen arasında doğal bir bağ ilkesi bulunduğu için boş değildir.”(Berger, 1993: 17)

Çoğunlukla gizlenmiş veya kesin olmayan şeylerin yerine geçen bir özellik taşıyan semboller, bilinçaltının dışa vurulmasında etkili olmaktadır. Sembolizm, Hinsie ve Campbell’e göre: “...nesne ya da düşünceyi, yerine geçebilecek işaret ve simgelerle yansıtma işlem ve eylemidir. Ruhbilimde, sembolizm ego’nun bile savunma mekanizması olarak çalıştığı için oldukça önemlidir ve burada bilinçaltındaki (yasaklanmış) saldırgan ve cinsel uyarılar, sansürden sakınılarak simgesel (sembolik) yolla ifadesini bulur”

2.6.7. Geçmişten Günümüze Gelen Bilgi (Mesaj)

Tin-güç pratik etkinliğe yol açacak şekilde bir kişiyi doldurduğunda, kişi esinlenmiş-*inspired-*, yani tin ile dolmuş, “tinleşmiştir” -*inspired-* Tinin görünüşü biliminde olduğu gibiesin, normal benliğimizden “başka” biri olduğumuz ve normal algımızın ötesinde hareket edebildiğimiz bir durumdur. (Kovel, 2000: 107)

Sanatçılar buna nesnedeki yaşayan ruhu duymak olarak söz ederken din adamları tanrıyı duymaktan söz edebilirler. Esinlenme, genellikle varlığın güçle olması olarak yaşanır. Bu hissiyata dolmak anlamına gelen “şevk” -*enthusiasm-* kelimesi kullanılmıştır.

Bu tinin ne kadar simgesel veya metamorfik olduğu ya da “maddesellik dünyasının tamamen dışında” bulunup bulunmadığı konusunda bugün bir şeyler söyleyebiliyoruzken ilksel insan için durum çokta anlaşılır değildi. Belki deneyimin tin-güçeulaşmanın bir yolu olduğunu günün heykelini yaratma sürecinde belki söyleyebiliriz:

Modern sanatçı ilkselin sanatsal görgüsünü tahlil etme noktasında ise ancak Neoplatonik tabirini kullanabilecektir. Özünde henüz cisimleşmemiş tin anlamında kullanılmaktadır. Kadim kaynaklarda da kendisine yer bulan tinden -*ruhtan-* Ya *dapsyche*’den ayrı bir kelime *nepes* bu karmaşayı çözecek olan modern bir yer bulacaktır kendine, *nepes* “yaşam” anlamına gelen kökten nesne ve onun ruhunu kucaklayan bir kelimedir. *Nepes* bazen arzuların yeri anlamına gelirken, bazen dezihinsel benlik anlamına gelir. Sonuç olarak kişiye -yaratım dâhil- bütün olarak görülebilmektedir.

“*Bu, kişisel tutku ve eylemin bilinçli öznesi olan ve diğer benliklerden farklı bir benliktir. Bilinç, nepes’inte zahürü olan yaşamdır.*” (Kovel, 2000: 108) böylece *nepes* kişiye bilinçli özne anlamında en yakın sözcüktür. Bu tinsel olarak görülen ve bedenle ruhun birliği olan özdür. Bu özdoğayla senkronizasyonu’nun sanatsal uğraşla ortaya koyar. Bu kavramlar birbirinden ayrılırlar bile ve yahut düşünülse bile bu ayrı parçalar olarak değil bütünlüğün boyutları olarak algılanmıştır. (Kovel, 2000: 108)

3.YÖNTEM

3.1.Araştırmanın Modeli

Tarih öncesi (Prehistorik) Sanat Formlarının Tekrarı; Heykelde imge Üretimi üzerine Yeni Bir okuma Denemesi' konulu bu çalışma nitel bir araştırmadır. Betimsel araştırma yöntemi uygulanarak eser analizi sonucunda Türk ve Yabancı çağdaş heykeltıraşlar tarafından üretilen eserlerin özgünlüğüne ilişkin var olan durum ortaya konularak araştırmacı tarafından üretilecek sanat nesnelere ile örneklem olarak alınan çağdaş sanatçıların yapıtlarının heykel alanında üretim yaparken tarih öncesi sanat formlarını kullanarak eski bir imgeyi yeniden üreten heykeltıraşların esinlendiği formlar ışığında üretilen heykellerin çözümlenmesi yapılacak ve bütün verilerden elde edilen bilgiler örnek yapıtlar ışığında yorumlanacaktır.

4.HEYKEL SANATINDA İMGE TEKRARI İLE ANLAM YARATMA

4.1. Heykel Sanatında İmge Tekrarı

Tarihsel dönemlerde heykel, çoğunlukla mimariye bağımlı olarak tapınak ve benzeri yerlerde dini ve sembolik amacıyla kullanılan bir işleve sahip olmuştur. 20. yy'ın ilk yarısında çok ciddi değişim geçirmekle beraber, günümüzde ise heykel sanatında çok yoğun bir değişim gerçekleşmiş ve geçmişle ilgili olan hemen hemen bütün değerleri ya alt-üst etmiş ya da tarih içinde aynı imgeleri yeniden üretip sanatsal bir etkinliğe dönüştürmüştür.

Günümüzde, izleyiciler, geleneksel sanat yapıtlarındaki simgesel, imgesel, kavramsal vb. değerlerin (biçim-içerik), yeni bir yorum ve anlayışla nasıl ele alındıklarına tanık olmaya başlamışlardır. Çünkü doğa karşısında bir düşün varlığı olarak ortaya çıkan insanın, algılama ve gerçeklik anlayışı tamamen değişmiş, doğa taklitçiliğine dayanan sanat anlayışları giderek önemlerini kaybetmeye başlamışlardır. 20. Yüzyılın modern sanatçısı da günümüzün düşünen sanatçısı da ilksel sanatı ve onun sembollerini yapıtlarında bir “metafor” olarak kullandığını görmekteyiz.

İlksel insan tarafından yapılan büyü objelerine bakarak, çok eski çağlarda büyü ile sanat arasındaki bağlantıların ilişkisini kurabilmek, ancak bugünün bakış açısı ile mümkün olabilmektedir. O dönemlerde yapılmış ve bu gün hala hayranlıkla izlediğimiz bu büyü objeleri ve semboller, eski çağ insanı için kutsal anlamlar ifade ediyordu. Öyle ki, modern sanatın öncüleri olan Picasso, Brancusi, Max Ernst ve Giacometti, gibi birçok sanatçı geçmişte büyü amacıyla yapılmış bu objelerin etkisinde kalarak sanat tarihine çok önemli yapıtlar kazandırmışlardır.

4.1.1. Pablo Picasso

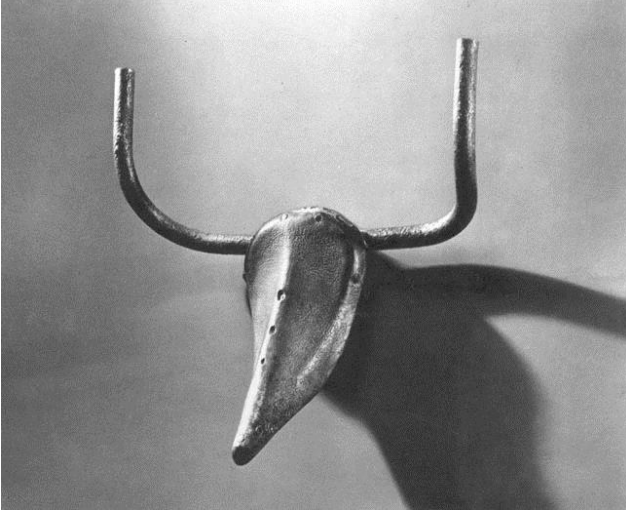
İlksel atalarımıza özgü olan büyü olayı, Afrika ve Polinezya heykellerinden esinlenen Picasso'da belkide en güçlü bir şekilde kendisini göstermiştir. Çalışmalarında, bu amaca yönelik bir takım ilişkiler kurması, totemsi özellikleriyle biçimlendirdiği formları geometrik bir tarzda sadeleştirirken (Resim 4.1) betimlediği figürün tanınır yanlarını da ihmal etmemiştir.



Resim 4.1. Pablo Picasso, the Bathers, 1956, Ahşap

“Picasso’nun Ahşap figürleri, açıkça heyecanlı özellikte olmalarıyla birlikte, aykırı, gizemli ve aynı zamanda nükteli hatta mizah yüklüdürler. Bir idol topluluğu ya da totemine benzer bir şey tasarlamak için, hiç bir zaman bilinçli bir amaç ya da niyet olmayabilir; fakat sonuçta ulaşılan etki budur.

Picasso 1906 ve 1907 yıllarında yaptığı heykelleri, tamamen Afrika heykellerine olan ilgisiyle form olarak, oranların bilinçli olarak çarpıtıldığı, kollar ve bacaklar kitleden ayrılmamış biçimde yontulmuş ahşap figürlerdir. 1912 yılından itibaren Assemblages yapmaya başlayan sanatçı, bunların oluşumunda Afrika masklarından ciddi bir şekilde etkilenmiştir. Burun, ağız ve alnın dikdörtgen biçiminde tahta parçalardan yapıldığı, gözlerin tahta çivilerden veya saçların deniz kabuğu, tüy gibi malzemeler kullanarak oluşturulduğu ilksel maskeler Picasso’yu büyülemiştir. İlksel sanatta, özellikle Afrika heykellerinde buluntu malzemeler, gerçek kullanım amaçlarının dışında, sanatçı tarafından yeniden ele alınarak farklı bir adlandırma ile kullanılır. Picasso Assemblages’larında mukavva, teneke, ip, tel, çivi, kumaş ve dal parçaları gibi çeşitli buluntu malzemeler kullanmıştır. (Resim,4.2)



Resim4.2.Picasso, Boğa Başı, Hazır Nesne, 1942

Bu çeşitli nesnelerin toplanmasından oluşan Assemblage'lar yapıma yöntemleri ile kullanılan araçlar bakımından heykel sanatına yeni olanaklar ve özgürlükler getirmiştir.

Coollingwood'a göre, büyüye dayalı sanatların ana işlevi, yaşam uğraşı için yararlı ve gerekli görülen belirli faktörleri üretmektir. Büyüsel faaliyet, duygusal akımın yönlendirdiği pratik yaşam mekanizmasını sağlayan bir çeşit dinamodur. Büyü, her çeşit insan ve insanın her durumu için bir gereklilik olduğundan, sağlıklı bütün toplumlarda bulunur.

Picasso'nun, figürlerinin ve kompozisyonlarının gizemli yaşamı, tarih öncesi öykülerden gelir. Onu sadece Picasso ile değil aynı zamanda Babil ve Sümer sanatı, Mısır ve Ege sanatı, Peru ve Meksika sanatı gibi büyüsel ve geçmişin ayinsel sanatları ile bütünleştiren bu kalitedir.

...geçmişte böyle bir eylem, bir mit ve din çerçevesi ile sınırlıydı. Günümüzün materyalist çağında da azalmad devam etmektedir. İnsanoğlunun, işaretler, amblemler ve sloganlar gibi her çeşit ikonlar, imaj ve dolaylı anlatmaya doyumsuz bir gereksinimi vardır. Bundan dolayı, uygarlığımızın en önemli özelliğinin, makinenin bir simge haline gelmesi şaşırtmamalıdır. Gücün, dinamizmin, hızın ve mekanize yaşam tarzımızın bütün ideal kavramlarının bir simgesi...(Read,1985:70)

Bu bakış açısıyla Kubizm'in kendisi, izlenimci oluşum ve akışkanlığa mekanik bir tepkidir.

Semboller ilk olarak 20 bin yıl önce Fransa ve İspanya'daki mağaralarda görülmüşlerdir. Bu mağaralar bu gün bile hala olağanüstü olarak nitelendirilirler. Profesör Giedion'a göre, insanlar resimden önce sembolü yaratmıştır; bu ilksel insanın basit materyallerin üstesinden gelmesinin manevi organizasyonu ve kendi varlığını faydalı kılması için ilk adımdır.

Giedion'un kendi cümleleriyle; sembolün amacı anlaşılabilir bir formu anlaşılmaza vermek, onun gücü özde konsantre olmasındadır. Bir soyutlama olmak zorunda değildir, çünkü soyutlanmış bir aslan betimlemesi, hatta canlı olanı bile, bir topluluğu sembolize edebilir, fakat soyutlama özelliği olmaksızın bir sembol anlaşılabilir olsa bile, bir derinlik taşımaz ve nihayetinde önemsizdir. (Aktarım: Yılmaz, 1994:49)

Soyutlama, büyü veya kutsal bir tabiatın sembolik anlamıyla dolu bir işaret yapısını alabilir. Tarih öncesi zamanlardan beri bütün dinler bu tür semboller kullandılar. Resmin başlangıcından beri, soyutlama büyü ile karıştırılmış ya da karşıt güçlerin birbiriyle mücadelesidir. Altamira mağarasının duvarları ve tavanında garip bir şekilde oluşturulmuş kırmızı semboller vardır, anlamları kaybolmasına rağmen kendileri hala ayakta.

Bütün tarihsel sembollerin ortak noktası, herhangi bir alet ile değil el ile çizilmişlerdir ve mantığa göre değil içgüdüye yöneliktirler.

4.1.2. Constantin Brancusi

Büyüsel nedenlerle zengin görünümlere sahip olan ilksel kültürlerin sanatlarında olduğu gibi, Afrika heykelticiliğinin ve Romanya geleneksel halk sanatlarının, biçimsel açıdan bazı özelliklerini dolaylı bir şekilde kullanan Brancusi, heykellerinde yalın bir anlatımla, zengin görsel etkiler yaratmayı amaçlamıştır.

“Brancusi'nin yapıtlarında çoğu kez ifade ettiği, tinsel yükselme kendisinin gereksinimine bir yanıttı. Kırsal yaşama olan bağlılığına uygun yalın yöntemlerle, sürekli olarak kafasında, insanla evren arasında belirli bir doğa üstü bir ilişki kurma çabası vardı” (Larousse, 1986: 567)



Resim 4.3. Constantin Brancusi, Sessizlik Masası, 1937

Brancusi, 1937 tarihinde yapmış olduğu ‘‘Sessizlik Masası’’ adlı alışması (Resim 4.3) simgesellikle fonksiyonelliğin bir anlamda birleştirildiği bir kompozisyona sahiptir.

‘‘Heykelde fizikötesi düşünceyi ‘‘edebiyat’’ yapmaksızın biçimlendirmek soyutlamayı gerektirir. Çünkü fizikötesi düşünce, aşkın (transcendent) düşüncedir. Öyle olunca da fizik görüntüyü aşmak zorundadır. Bu bakımdan Brancusi’de soyutlama bir anlatım aracıdır. ‘‘Öpüş Kapısı’’ndan girilen yolun iki yanına, kum saatlerini andırantaştan iskemleler dizili; aynı yolun diğer ucundaki bir alanda ise değirmen taşı benzeri kocaman ve oldukça ağır yuvarlak bir taş masa...Bu devasa masanın çevresinde on iki taş iskemle daha konmuştur. Bu on iki taş iskemle ayları simgelerken değirmen taşına benzeyen devasa taş ise zamanı temsil ederek, saatleriyle, aylarıyla, yıllarıyla ve öğüten değirmeniyle, ölümlölüğü ve ölümsüzlölüğü bir arada simgeleyen bir yapıttır. Hem iri taşların ağırlılığıyla yerine oturmuş sessiz ve durgun; hem de durduğu yerde sürekli dönüşü anımsatan bir bütün olarak varlığını korumaktadır.’’(Ecevit, 1975: 3-7)

Kompozisyonun, simetrisi ve tamamlılığı, (Brancusi heykelinin fiziki varlığı, Romanya halk sanatına katkısını göstermektedir.) tüm bu faktörler, uyum sağlarken onları çevreden ayıran ve uzaklaştıran unsurlardır. Üç heykelin yerleştirildiği masa, kapı ve kolon hattında, devamlı bir ilişki vardır; toprak ile gökyüzü, yatay ile dikey, koyuluktan açıklılığı –

şeffaflığa, ancak dereceli ilişkiler, nesnelere kendinden ziyade tasarımın etüdünden doğmakta olup, düşündürücüdür.

“Masanın yüksekliği çevreden etkilenmekte olup, hem masanın hem de taburelerinin yatay üst yüzeylerinde oluşan sapsmalar bariz bir şekilde görülmektedir. On iki taburenin masa çevresine yerleştirilmesiyle, bütününde, karakteri taklitle sınırlanan duygusal bir parça olmaktadır.” (Tucker, 1974: 132 -134)

Aynı anlayışa uygun sonraki versiyonlarda; daha sade ve yalın formlar görülürken, soyutlamanın derecesi de en uç noktalar kadar gelebilmektedir. Bu aşamalarda görülen biçimsel değişimler, elbette ki sanatçının zamanla yeni bir algılayış ve sezış gücüyle gelişirken, düşünsel açıdan da dünyayı – yaşamı algılaması ve yorumlamasının bir göstergesi olarak karşımıza çıkmaktadır. Zira bu süreç içerisinde değişen, sanatçının ulaştığı noktanın sonuçları da farklı olabilmektedir.

“başlangıçtaki büyüsel anlam büyük ölçüde unutulsa bile, insanlareski (ilksel) biçimlere karşı korkuyla karışık bir saygı duyarlar: bir zamanlar belli bir büyü gücü ve toplumsal anlamı olan söz, dans ve resim gibi biçimler ileri ve gelişmiş toplumların sanatlarında yaşar ve büyüsel- toplumsal yasa yavaş yavaş estetik bir yasaya dönüşür. Eski biçimler bir yandan yıkarken öbür yandan değiştirerek yeni biçimler yaratmak için her zaman yeni bir toplumsal özün varlığı gerekmiştir.” (Fischer, 1985: 178)

4.1.3. Max Ernst

Yeni teknik ve anlatım yollarından olduğu kadar, yeni imge ve simgelerden deyararlanan Max Ernst, “...bir büyücü olup, çağının ana mitosunu keşfetmek istiyordu. ” (Lynton, 1982:146)



Resim 4.4. Max Ernst, La Capricorne, 1948

Resim 4.4’te görüldüğü gibi, heykellerinde detaylardan arınmış bir sadeliğe ulaşmayı amaçlayan Ernst, “...açıkça anlaşılabilen ve açıklanabilen bir sembol aramaz”(Read, 1960: 236)

Sanatçının, gerek yüzeyleri bölümlenmede, gerekse, biçimlerin düzen ve karakterlerini belirlemede nasıl bir yol izlediği görülmektedir. Bu duygu bizde, şekillerin özellikleri ve düzeni dolayısıyla uyandırılmaktadır.

“Max Ernst’in heykelleri esas Dionysus âleminde kalır. Onların ruhu, herhangi bir ruhsal sezgiden daha çok esrarengizdir. Bizi zorla soktukları diğer dünya, çok gerçek değildi; fakat gerçek ötesiydi, Olympus’a ait olmaktan çok Platoncuymdu. ” (Read, 1985: 162)

Afrika ve diğer kültürlerden etkilenecek yapılan bu heykellerde, biçimler, altında yatan anlamlardan soyutlanarak alınmışlardır. Tarihsel süreç içerisinde, 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın başlarında bir akım olarak beliren Sembolizm’de, düş gücünün etkisiyle gösterilebilir olanın ötesini göstermeye çalışan bir yol izler. Değişik amaçları ve etkileri yansıtan bir akımdır. Bilinçaltının karmaşa ve özlemlerini simgeler yoluyla aktarmaya çalışan sanatçılar, ilksel kaynaklardan; naif resim heykel ve halk sanatlarından yararlanmışlardır. Daha çok yazınsal ve düşünsel bir akımın görsel anlatımı olarak Sembolizm, “...madde karşısında tinsel öncelik verecektir. Gerçeğin betimlemesini yaparken, düşsel olan, fantastik ve büyü gibi kavramlar yeni biçimlemelere ışık tutarlar. Coleridge’ ye (1918) göre, sanatçı, nesnenin içinde olanı, eylemini biçim ve şekil aracılığıyla gerçekleştiren ve bize sembollerle seslenen şeyi yansılamak, yani doğanın ruhunu yansılamak zorundadır der.

Doğaya öykünmek yerine düşleri görselleştirmeye çalışan sembolistlerden Charles Morice’e göre simgeler, “...bizi zamanın ve mekânın dışına götüren bir yapıttır. ” Demıştır.

Güncel simgelerin, klasik simgelerin tersi olduğunu savunan Maeterlinck’e göre, “...güncel simge: soyuttan somuta gitmek yerine, düşünce yoluyla çağrışımlar sağlamak amacıyla, görülen, işitilen, duyumsanan, dokunulan, tadılan nesnelere, somuttan soyuta gidiyordu...”(Cassou, 1987: 164)

Simgelerle görünüşün ötesine geçmek, çağrışımlar yoluyla yapılacak bir dizi çözümlemeleri de gerektirecektir. Sadece hoş gitmek değil, büyülemek amacını güden bir anlayışla, görünüşlerin gizli anlamlarını kavratmaya çalışmak da söz konusudur. Bir şeyi doğrudan göstermek yerine onu “sezinletmeye” çalışmak, yirminci yüzyıl sanat akımlarına ve günümüz sanatlarına yol açan temel bir yeniliktir. Gauguin, “...tıpatıp göstermekten çok duyurunuz: tıpkı müziğin yaptığı gibi. ” (Cassou, 1987: 235)

Bu eylemler, geçmiş kültürlerdeki insanların yaptıkları gibi, heykele ve özel olarak yapılmış nesnelere doğaüstü bir güç kazandırma girişimleridir.

4.1.4. İsamu Noguchi

Diğer sanatçıların yanı sıra, heykelleri soyut dışavurumculuk içerisinde değerlendirilen bir başka sanatçı İsamu Noguchi'de ise, uzak doğu çizgileri olan (Resim 4.5) yüzey şekilleri ön plana çıkmaktadır.



Resim 4.5.İsamu Noguchi, 1956-57, the family,

İsamu Noguchi burada, “...temsili olmayan formun dilini kullandığı görülmektedir. Gerçekte, bunlar soyut ve tümenden birbirine zıt oldukları kadar semboliktirler. Geçmişin devamlılığına ve aklına gönderme yaparak, aktiviteyi değil düşünmeyi göstermektedir. Noguchi, doğu geleneklerini gözeterek filozofik işaretler kullanır: toprak (veya madde) için pyramid, güneş için çember (veya enerji), değişik sosyal koşullar için dengeli bir kalıptır. (Goldwater, 1969: 131).

Sembolik – simgesel değerlerin ön plana çıktığını gördüğümüz çalışmaları için Noguchi, “benim için heykelin özü, bir alanın yorumlanmasıdır. Varoluşumuzu, düşüncelerimizi, duygularımızı, algılarımızı içeren ve sürdüren bir yorumlama...” olduğunu söyler. Bu anlamda heykelin boyutları, bir yorumun ölçülerinden başka bir şey değildir. Çizginin, noktanın, rengin, şeklin, ortaya koyduğu, ışıkla, hareket ve zamanla belirlenen bu elemanlar olmadan heykele ait bir alan yorumlanamaz, anlaşılabilir ve algılanamaz. Bunlar

heykelin özü olduğuna göre, bu özü algılama şekli sürekli değiştiğine göre, heykel de değişmelidir. Tıpkı Alan gibi, çevremiz gibi, en azından bizim gibi.

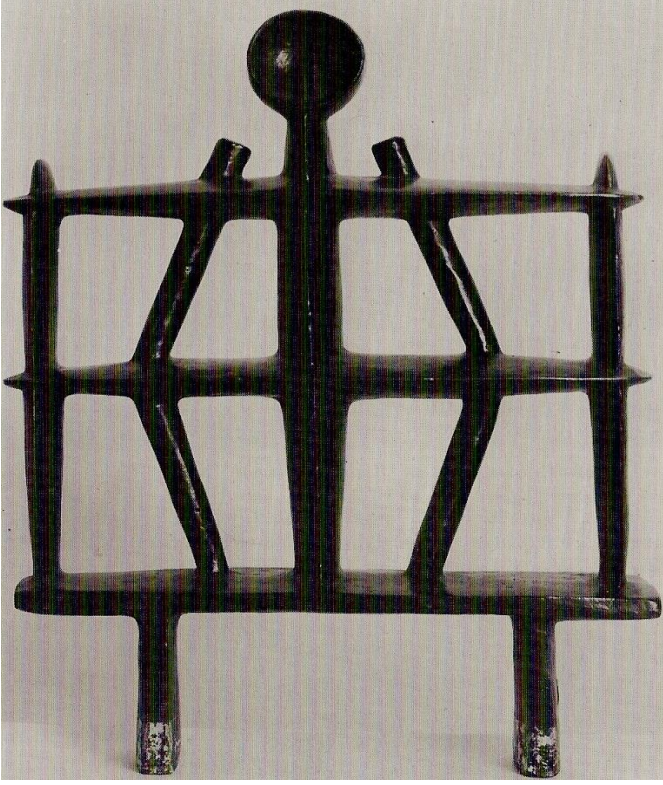
“Herhangi boş bir alanın anlamı yoktur; çünkü gözle görünen bir boyuttan, bir gerçeklikten yoksundur. Bu Alana bir çizgi, bir renk, bir biçim katarak, burada bire bir ölçü, bir görecelik oluşturulabilir, bir değer, bir anlam verilebilir. Bu nedenle heykel herhangi bir boş alanı, gerçek bir Alan, yani anlamı olan bir Alana çevirebilir.” (Oral, 1976: 19-21)

4.1.5. Alberto Giacometti (1901-1966)

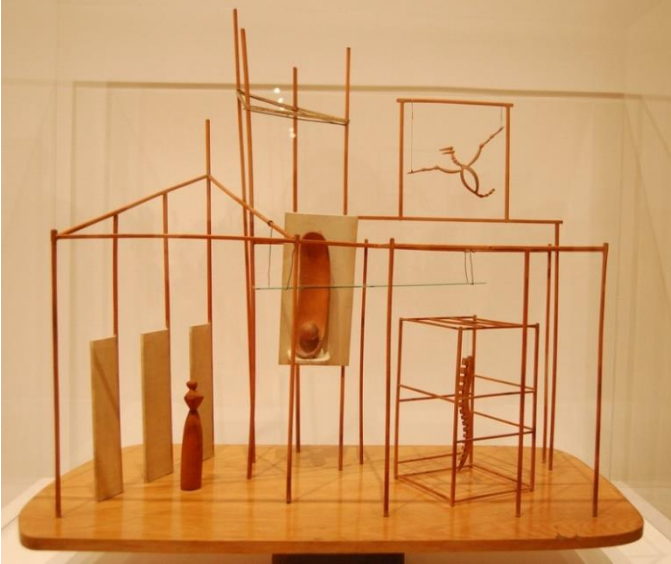
Günümüz heykel sanatında kullanılan nesnelere, çoğu zaman bir simge, bazen de çağdaş bir fetiş anlamı üstlenecek şekilde yalın formlara dönüştürülmektedir. Bu durum yeni sanatsal formlar içerisinde yorumlanırken, beraberinde yeni anlam boyutlarını da gündeme getirmektedir. Bu anlamda Ressam bir babanın oğlu olan Giacometti, 1922 yılında Paris’e gitmiş, Rodin’den etkilenmiş, Kübizm ve Kabile sanatları ile ilgilenmişti. 1925 yılına kadar Emile Bourdelle’in atölyesinde heykel çalıştı. 1920’li yıllarda Sürealizme ilgi duymaya başladı. Sürealist bir tavırla, kabile sanatlarındaki biçimsel özelliklerin görüldüğü “*Spoon Woman*” (Kaşık Kadın, 1927) (Resim 4.6) ve “*The Man*” (Adam, 1929) (Resim 4.7) heykelleridir. “*The Palace at 4 A. M.*” (Sabahın Dördünde Saray, 1933) (Resim 4.8) gibi heykellerinde ise kabile sanatlarının törensel düzenlemelerini hissettiren ve sürealizmin, gerçeküstü olanı yansıtmaya amacına başarılı bir şekilde hizmet eden kompozisyon ve göndermelere sahip eserlerdir.



Resim 4.6. Alberto Giacometti, Spoon Woman, 144.8x51.4x21cm, Bronz, 1926-27



Resim4.7. Alberto Giacometti, Man, , bronz, 1929



Resim4.8. Sabahın Dördünde Saray, 65x71x41 cm, Karışık Malzeme, 1933

Giacometti 1933'te; "bir süredir kafamda tamamlanmış olarak tasarladığım heykelleri yapıyorum; bunları mekan içinde hiçbir şey değiştirmeden ve anlamlarının ne olduğunu kendime sormadan tamamlıyorum" (Lynton, 1982: 196) diyordu.

Bu düşünce ile yaptığı desenleri, Aralık 1931’de “*Devrimin Hizmetinde Sürrealizm*” adlı dergide yayımlandı. Bu çizimlerden gerçekleştirdiği ve aynı zamanda “*izlerin Saati*” diye de bilinen “*Asılı Top*”, hareketli bir heykeldir. (Resim 4.9) Yine sürrealistlerin en çok örnek aldıkları “*Suspended Ball*” (Asılı Top, izlerin Saati, 1930), “*Cage*” (Kafes, 1931), “*Woman and Child*” (Kadın ve Çocuk, 1931), “*No More Play*” (Artık Oyun Yok, 1932) ve “*Surrealist Table*” (Gerçeküstücü Masa, 1933) adlı heykellerdir. Giacometti’nin figürleri, gerçek insanlara benzemeyen, sadece Giacometti’ye ait, onun anlatım dili ve eli ile; hem modern bir sanatçı hem de bir kabile büyücüsü edasıyla yeniden yorumlanmışlardır.



Resim 4.9. Alberto Giacometti, Asılı Top, 61cm, Metal, İp, Plaster, 1930- 31



Resim 4.10. Alberto Giacometti, Uzunmuş Kadın, 42cm, Boyanmış Bronz, 1929



Resim 4.11. Alberto Giacometti, Boynu Kesik Kadın, Metal, 1932



Resim 4.12. Alberto Giacometti, Çift, 60x38x37 cm, Bronz, 1926

1925-1935 yılları arasında modelden çalışmayı bırakan sanatçı, 1935 yılında yeniden modelden çalışmaya başladı. Bunun üzerine Sürrealistler tarafından reddedildi.

1936 yılında Sürrealist Objeler Sergisi'ne katıldı. 1948'e kadar sergi açmayan Giacometti, II. Dünya Savaşı sırasında 1942'ye kadar Paris'te ve Cenevre'de bir otel odasında çalışarak alçıdan figürler yaptı. Bu figürler giderek küçülerek, boyları 3-4cm'yi buldu. 1945'te Paris'e döndüğünde yeniden büyük figürler çalışmaya başladı.

Figürlerin canlı görümleri için giderek uzattı ve incelterek çizgisel biçimlere dönüştürdü. Bu heykeller savaş dönemi toplumunda bireyin içinde bulunduğu katı kurallı sistemi ve yalnızlığı ifade eder. Modelden çalışılmış olan uzayıp incelen figürler, çoklu olarak bir arada bulduklarında bile varlıkla yokluk arası bir ifadeye dönüşür. Primitif heykellerde istenilen etkiyi vermek için oranlarda çarpıtma ve biçim bozma tavrı gibi Giacometti de figürlerde oranları alabildiğine inceltip uzatılmıştır. (Resim 4.10-4.11-4.12)



Resim 4.13. Alberto Giacometti, Şehir Meydanı, 12-15 cm Arası Bronz Figürler, 1948.



Resim 4.14. Alberto Giacometti, İşaret Eden Adam, 178 cm, Bronz, 1947.



Resim 4.15. Alberto Giacometti, Görünmez Nesne, 1934

4.1.6. Henry Moore (1898–1986)

Genel olarak bakıldığında, bu günün sembolleri farklı isimdedirler. Hiç biri doğrudan önemi, ehemmiyeti olmaksızın sadece kendileri için var olmuş gibidirler, buna rağmen müthiş bir çekicilikleri vardır: oluşumlarının büyüğü, bir anlamda, yeniden canlandırıcı veya iyileştirici, teknolojiden kaçan bir anlamı temsil ederler. Doğrudan önemi olmayan bu canlandırıcı sembollerden başka, çok eski zamanlara ait sembolleri tarih öncesi'nden alarak günümüze getirmiş olan Henri Moore:

Okul yıllarında çevreye yapılan gezilerde gördüğü ve daha sonraki yıllarda eserlerinde etkileri görülen, kiliselerdeki eserler ve Gotik mimari yapılardaki heykeller Moore'un ilgisini çekmişti. I. Dünya savaşı sırasında gönüllü olarak orduda çalıştığı dönemde, Londra yakınlarında görev yaptığı için sık sık British Müzesini ziyaret etme imkânı olmuştu. Savaşın sona ermesinden sonra ayrılacak olan sanatçı, 1919 yılında Leeds Sanat Okulunda çalışmaya başladı. Üniversitenin Yardımcı Rektörü Sir Michael Sadler, Picasso ve Matisse gibi sanatçıların eserlerinin de olduğu önemli bir modern sanat ve kabile sanatları koleksiyonuna sahipti ve Moore'un bu koleksiyonu inceleme fırsatı olmuştu. Kandinsky ile savaşın önce tanışan Moore, Leeds'teki yıllarında, New York Metropolitan Müzesi Müdürü Roger Fry'nin Afrika sanatları ile ilgili kitabını da incelemişti. Daha sonra Londra'da Kraliyet Sanat Müzesi'ne gitti. Buradaki yıllarında British Müzesi'ndeki Mısır, Meksika Aztek sanatları dâhil olmak üzere, müzenin pek çok bölümünü uzun süre inceleme fırsatı oldu. 1924'te sanat eğitimini tamamlayan Moore, önceleri figüratif heykeller yapıyordu. Afrika ve Meksika sanatını incelemiş olan Moore'un figüratif heykellerinde bu sanatlardan etkilenmiş olduğu görülmektedir.

Malzeme olarak taşı seçmesi de yine Primitif sanata olan ilgisi ile de bağlantılıdır. 1925'te (6 ay) İtalya'ya ve Fransa'ya gitti, Rönesans sanatını yakından tanımasının ardından Meksika heykeli ile Michelangelo arasında hiç bir fark olmadığına inanarak bir bireşimciliği benimsedi. Bunu 1929 yılında yaptığı "*Yatan Sekil*" (Resim 4.16) adlı heykeli ile de göstermeye başladı.

"Bireşimin zamana bağlı olduğunu biliyordu. Yirmilerin sonuna doğru Leeds'deki oyma taşın "*Yatan Sekil*" heykelinde bu bireşimi sağlamıştı. Bu yapıt klasikle ilkseli, taşla eti, soylu ile doğal, gövde ile manzarayı birleştiriyordu. Michelangelo, gövde

manzaraeğretilemesi konusunda Moore'a ipucu vermişti; Meksika heykeli de Moore'un taşı korkmadan taşolarak kabul etmesine yardım etmişti".(Lynton.1991: 202)



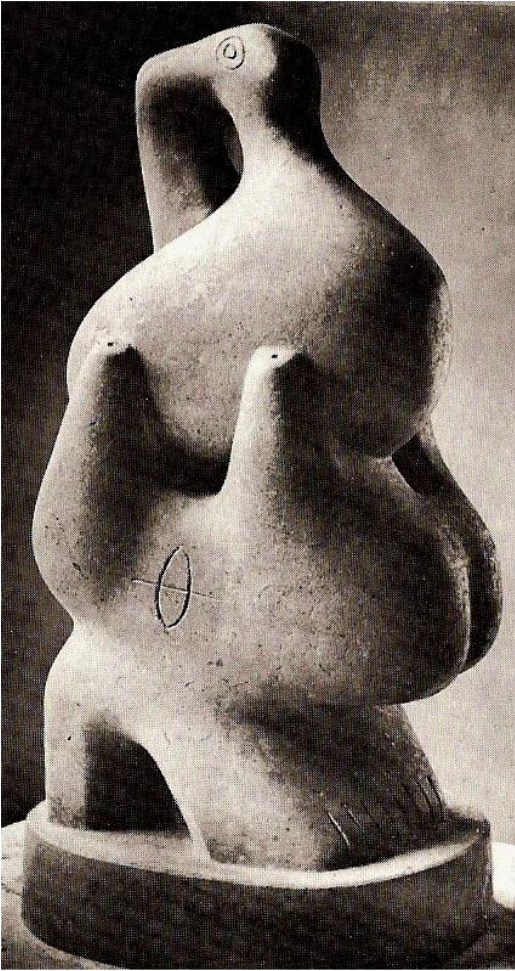
Resim 4.16. Henry Moore, Yatan Şekil, Uzunluk, 84 cm, Koyu Horton Taşı, 1929

Moore, British Müzesini ziyaretleri sırasında yakından incelediği Meksika Sanatları için; "Kuzey, Güney Amerika'dan gelen yapıtlar arasında Meksika Sanatı eşsiz bir güzellik gösteriyor. Meksika heykeli, ilk çırpıda, gerçekliğiyle, doğruluğuyla çarptı beni. Belki de bu heykellerle çocukluğumda Yorkshire kiliselerinde görmüş olduğum yontular arasında hemen bir benzerlik kurmam dolayısıyla böyle etkilenmişim. 'Taşca' niteliği, başka deyimle gerece saygısı, duyarlılığından hiçbir şey yitirmeksizin eriştiği büyük güç, şaşılacak ölçüdeki türülülüğü ile biçim bulma zenginliği, üç-boyutlu bütün bir biçim anlayışına yönelişi, bence Meksika heykelini taş heykeliçiliğinin bütün öbür dönemlerinden hiçbirinin erişemeyeceği bir değere yüceltir." (Moore, 1941: 99)

Giacometti gibi Moore da saf biçim kaygısı içindeydi. Anne ve çocuk, ayakta duran ya da uzanan kadın figürü gibi çok bilinen konuları seçmesine rağmen özellikle, 1930'larda yaptığı heykellerde biçimsel kaygı ile soyut denebilecek ileri soyutlamalar yaptı. (Resim 4.17) Ancak bu heykellerde, 1931 yılında yaptığı "*Kompozisyon*" (Resim 4.18) adlı heykelinde olduğu gibi, hala figüratif değerlere göndermeler vardı. Anne çocuk temasını hissettiren bu heykelde, bir büyük, bir küçük su kabağına benzeyen iki şekil birbirini kucaklıyor gibi görülür.



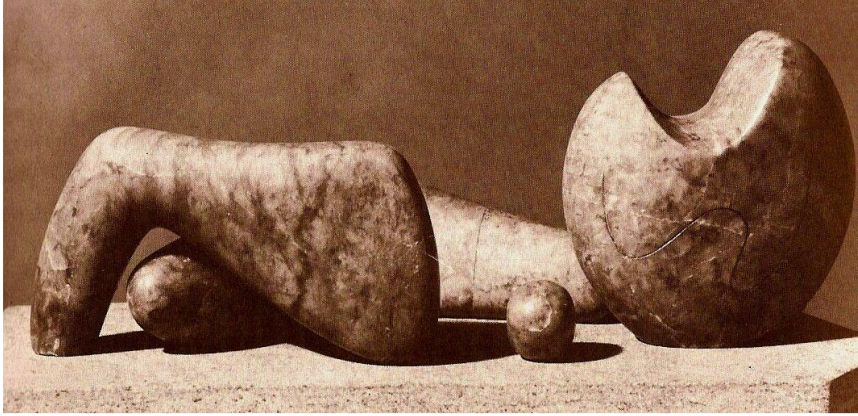
Resim4.17.Henry Moore, Kompozisyon, 42 cm, 1931



Resim 4.18.Henry Moore, Kompozisyon,1931,h-42cm

1934 Biçimsel çözümlerinde en çok Picasso ve Sürrealistlerden faydalanmıştır. "Yatan Sekil" adlı heykelden sonraki süreçte Moore 1934'te "Dört Parçalı Kompozisyon: Yatan Sekil" (Resim 4.19) adlı çalışmaya ulaştı. Burada 1929'dayaptığı "Yatan Sekil" adlı heykele göre daha da soyutlanmış olan, biçimsel veruhsal olarak çok daha karmaşık bir

heykeldi. 1936 yılında İngiltere’de açılan “Soyut Resim, Heykel ve Konstrüksiyon Sergisi” ne katıldı. Aynı yıl Londra’da açılan Picasso, de Chirico, Klee’nin yanında İngiliz Sürrealist grubundan Roland Penrose, Nash ile birlikte Moore da sergiye katıldı. (Moore soyut sanat yanlıları ile sürrealistlerin aralarındaki çekişmenin gereksizliğine inanıyordu.)

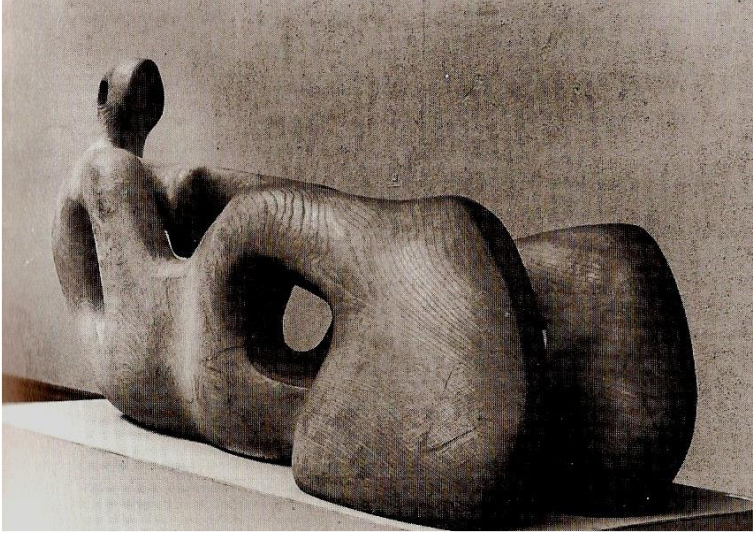


Resim 4.19. Henry Moore, Yatan Şekil, Dört Parçalı Kompozisyon, 18x45x17,cm. Su Mermeri, 1934

II. Dünya savaşından sonra, 1950’lerde sanat, süregelen bölgesel ve kitlesel yıkım tehdidi ve buna karşı duyulan kaygının ve kuşkunun yanında; Modernizm’in 1900’lü yılların ilk zamanlarındaki canlılığa geri dönüş yaptı. Başarılı sonuçlar elde eden önemli sanatçıların eserlerinde; hem insanların içinde buldukları olumsuz koşullar hem de bu koşullara karşı kazanılan zafer ve elde edilen enerji yansıyor. Henry Moore’un, çoğunlukla bronzdan yapılmış doğal eğilimli, uyumlu heykellerinde giderek daha fazla saygı duyulmaya başlanmıştır. (Resim 4.20-4.21-4.22)



Resim 4.20. Henry Moore, Uzanmış Figür, parlatılmış bronz, 1938, 14cm



Resim 4.21. Henry Moore, Yatan Şekil, Uzunluk, 190cm, Karaağaç, 1945-46



Resim 4.22. Henry Moore, İki Figür, Bronz, 193x129x60cm, 1959

4.2. Tarih Öncesi Sanat Form Ve Sembollerin Türk Heykel Sanatına Yansıması

Tarihsel evreler içinde toplumsal yaşantının çeşitli biçimsel ve düşünsel değişimlere uğraması sanat alanına da yansımıştır, bu da doğal olarak sanatçıların yapıtlarında sıkça işlenmiştir. Başlangıçta büyü ve inanç nesnelere olarak gerçekleştirilen eserlerde (heykel, heykelcik, idol, figürin vb.) yer alan bir çok kavram ve tema, mitolojik konuların oluşmasına ve betimlenmesine aracılık etmiştir, daha sonra da kahramanlık destanlarında, inanç sistemini veya siyasal yaşantıyı anlatan tapınak heykellerinde yerini almıştır. Bu gün Tarih öncesi sanat formları serüvenini, sanat tarihinin kronolojik evrelerinde gözlemleyebilmekteyiz. Bununla beraber 20. yüzyılın modern sanatçısı da günümüzün modern sanatçısı da bitmeyen bir metafor olarak yapıtlarında kullandığını görmekteyiz.

Ülkemizde de birçok heykel sanatçısı Tarih öncesi sanat formlarının tekrar edilmesiyle, bu günün plastik anlayışı ve teknikleri ile yeniden üreterek heykellerinde kanımca özgün bir dil oluşturabilmişlerdir. Geçmiş kültürlerin sanat formlarının esintilerini, güncel plastik dilleri ile ustaca yorumlayan sanatçılarımız arasından konumuzla ilişkisi olduğunu öne sürdüğümüz bazı sanatçılara yer vermeyi uygun bulduk.

4.2.1. Mehmet Aksoy

30 yılı aşkın zamandır birçok konu ve saptama üzerine heykeller üretmiş olan Mehmet Aksoy, Anadolu kültüründeki cinsellik ve bereket sembolü Ana tanrıça Kibele'yi, erkekliğin simgesi Attis'i günümüz sanatı üzerinden yorumlamış ve kendi plastik anlayışının bir ürünü olarak izleyiciye sunmuştur.

Sabah gazetesinin Kültür Sanat sitesinde 7 Kasım 2003'te yayınlanan bir yazıda “Aksoy’un Kibele’si, ‘Amazon gibi güçlü, Tanrıça gibi güzel, usul usulilerleyen yumuşak bir melodi ve birdenbire yükselen güçlü bir Senfoni’dir.” diye ifade edilmiştir. Yine aynı yazıda Aksoy, Kibele heykellerine yönelmesini şöyle açıklamıştır;

“Henüz öğrenciyken, Anadolu Medeniyetleri’ne ait heykeller arasında rastladığı 13 cm’lik Kibele heykelciğiyle büyülenir, uzun yıllar sürecek olan tutkusu böylece başlar. Binlerce yıllık geçmişine dönmüştür; doğuran, besleyen, büyüten, hakim olan Doğa Ana vardır karşısında. Farklı şekiller ve adlarda da olsa hemen her ülkede tekrarlanarak bugünlere ulaşan Kibele, bir tek doğduğu topraklarda, Anadolu’da yapılmamıştır; Türkler onu çoktan unutmuş ya da hiç tanımamıştır. İşte ta o zamanlardan başlar Kibele formlarını çizmeye.”

Aksoy Kibele'yi tek başına betimlediği çalışmalarının yanı sıra Kibele ve Attis'i birlikte yorumladığı heykeller de üretmiştir. Bu eserler Ana Tanrıçanın mevsimsel döngü ritüelindeki cinsel birleşmeyi ve bereketi ifade edebilmektedir.

Çalışmalarında genellikle taş malzemeyi kullanan sanatçı, heykelde boşluk ve doluluk problemi üzerine gitmiş ve taş gibi ağır bir malzemeyi mekânîcinde hafifletebilmenin yollarını araştırmıştır. Çalışmalarında kütlemin içine form vererek kütlemin içinde oluşan boşluğu kullanmış ve bu boşluğu heykele dâhil etmiştir.



Resim 4.23.Mehmet Aksoy, Kybele-Attis, Mermer, 1992

Aksoy'un heykelleri, içinde bir gizli yüz barındırır. Bu konuda yıldız Cıbrıoğlu şöyle demektedir: Çağdaş plastik sanatlarda “yarık”, “çatlak” oyuk biçiminde ifade edildiği örneklere rastlarız, Mehmet Aksoy'un heykellerinde bunlar fazlasıyla çıkar karşımıza... Bunlar Aksoy'un hem yaşadıklarına çok uygun arketipsel ve evrensel bir imge yakalamış, hem de yaratıcılıkla ve hayata anlam katmakla ilişkili bu arketipsel imgeleri içeren heykelleriyle direncini arttırmıştır. (Cıbrıoğlu, 2012: 53)

Aksoy'un yılanlı Kibele adlı heykeli (Resim 24) bir “gizli yüz” vardır. Söz konusu heykeli oluşturan beş figürle oluşan topluluk (ana, iki çocuk, iki evren) tek bir yüze dönüşüyor. Tombul yanaklı, sevimli bir yaratığın yüzü bu. Bebeklerin başı onun bir çift gözü, bir çift bacak ise burnu, yüzde iki yarık ya da oyuk vardır. Burnun altında kara dipsiz bir kuyu gibi gözükken açık bir ağız: bu birinci yarık: yutulma, ölüm, ağzın iki yanında – iki bebeğin kalçasıyla oluşan yuvarlak yanaklar. İkinci yarık ise alında, evrendeki giriş ve çıkış kapıları, heykel grubunda sanki altta ve üstte bırakılan iki boşlukla- boşluğa açılan iki delikle- verilmiştir. Başın iki yanındaki yılanlar saç ve kulaktan sarkan küpeler olarak algılanabilmektedir.



Resim 4.24. Mehmet Aksoy, Kybele, Mermer, 2010

“Yılanlı Kibele heykeline ilk baktığımızda besleyen, yaşam veren Toprak – anayı görüyoruz. Ama bu heykelin gizli yüzünü arayıp bulduğumuzda canlıları yutan toprak ana çıkıyor karşımıza. Tıpkı Aşık Veysel’in “iki kapılı bir handa gidiyorum gündüz gece” Heidegger ‘’ara’’ için, doğumla ölümün arası demişti, Jean- Luc Nancy; “iki şey arasında olduğunda evrensel var oluş aygıtı işler. ” Demektedir. . (Cıbroğlu, 2012: 53)

Dolayısıyla söz konusu heykel olduğunda ikileme düşüldüğünde ya da iki form arasında karar vermek gerektiğinde, evrensel heykel formları devreye giriyor ve Aksoy bunun farkında olan bir sanatçıdır.

4.2.2. Ertuğ Atlı

Sanatçı, Hitit heykellerindeki sembolleri, günümüz heykel sanatıyla ilişkilendirmiş ve bu sembolleri yapıtlarına, kendi üslubuna göre yansıtmıştır. Ertuğ Atlı çalışmaları sırasında, Hititler dönemine ait heykellerin sanat, din ve toplumla ilişkilerini araştırmış ve bu heykellerdeki sembollerin evrenselliğini savunmuştur. Hitit heykellerindeki sembolleri sadece biçim olarak ele almayı, biçim ve anlam ilişkisini de irdelemiştir.

Hitit heykellerinde varlığını hissettiğimiz, kültleri, törensel simgeleri ve ritüelleri araştıran sanatçının yapıtlarındaki konular “Ana Tanrıça”, “Kutsal Boğa” ve bu sembollerin anlamlarını güçlendiren üçgen, kare, dikdörtgen ve piramit gibi geometrik biçimlerdir. Bunların haricinde “güneş”, “geyik” sembollerini de Hitit heykellerindeki anlam ve biçimlerine sadık kalarak, bugünün koşullarında çağdaş tekniklerle yorumlamıştır.

Çalışmalarının geneli çok parçalı ahşap ve bronz kombinasyonlardan oluşmaktadır. Bu kompozisyonlarda kaide, figür imgesini destekleyen bütünleyici bir eleman olarak düşünülmüştür. Kaidelerin tasarımlarında sıklıkla geometrik düzenlemelere yer vermiştir. Kaide ve figürlerde sıklıkla rastlanan negatif-pozitif alanlar kullanılmaktadır.



Resim 4.25. Ertuğ Atlı, Ana Tanrıça Kybele, Bronz-Ahşap, 2002



Resim 4.26.Ertuğ Atlı, Ana Tanrıça Kybele, Bronz, 2002

Sanatçı yaratım süreci boyunca geçen süreçler içerisinde daha önceki bilgi, deney ve birikimiyle ortaya çıkardığı plastik çözümlelerde yapıtlarına esin kaynağı olan heykellerin form anlayışına sadık kaldığı gibi, alternatif olabilecek malzeme kombinasyonlara da yer vermiştir.

4.2.3. Ayhan Yılmaz



Resim 4.27. Ayhan Yılmaz, Boğa başı, 1991, Andezit + Metal, 200x117x55 cm

Tezimizin konusuna uygun olan bir diğer sanatçı ise Ayhan Yılmaz' dır. Hemen hemen bütün çalışmalarında, yeni kaynak (biçim – içerik) arayışlarını sürdürürken heykelde bir “tılsım” yaratma / sezdirme isteği ve kaygısı, her çalışma öncesi ve sonrasında kendisini güçlü bir şekilde hissettirmiş, başlangıçta mutlak bir amaç ve ölçü olmuştur Yılmaz için.

Tasarım aşamalarında başladığı hissedilen bu düşünce, istek ve kaygılar, uygulama sürecinde de amaç ve ölçü olarak kendisini duyurmuştur.

Farklı bir biçimleme ve farklı bir figür (boğa başı vb.) kullanma isteği ile başlayan araştırmalar (Resim, 4.27)' deki çalışmanın prototiplerini oluşturmuş; heykelde iki ayrı materyali yani andezit (taş) ve metali, hem birbirine uygunlukları hem de hissettirilmek istenen “tılsım” a uygunluğu nedeniyle kullanmaya karar vererek, simgesel bir yapının (kompozisyon) uygulamasına başladığını söyleyen Ayhan yılmaz şöyle devam ediyor: sözü edilen yapı içerisinde kullandığım andezit taşının, yapılacak formlara uygunluğu ve biçimselin ötesinde “maddi etkinliği”, heykele dahil edilmeye çalışılmıştır. Yeni bir malzeme arayışı sürecinde, başka uygulamalar yaptığım ve tarihsellik kokan bu malzemenin seçiminde, heykele uygunluğunun yanı sıra (doku vb.) Anadolu taş uygarlığı ve Mısır heykellerinde kullanılan taşların heykele katkılarından dolayı mutlak etkileri olmuştur.

Bu gözlemlerin yanı sıra, çalışmaların bütününde bir dil arayışı ve oluşum süreci yaşanırken, maddenin biçimlendirilmesindeki teknik ve estetik görünümler de önemli birer boyut oluşturmuşlardır.

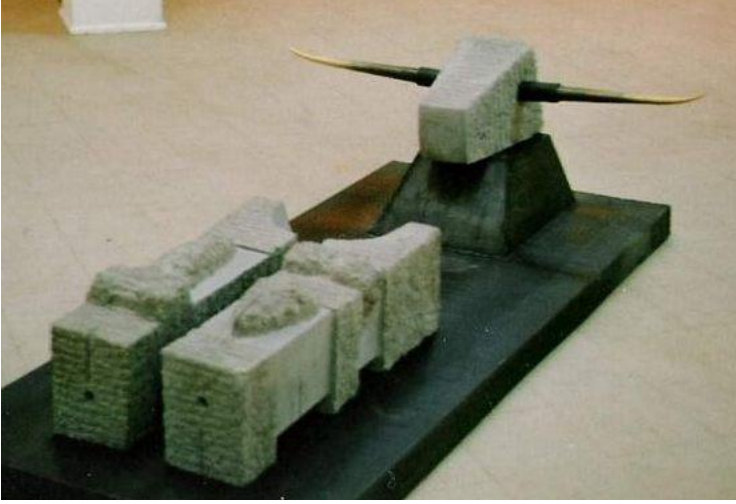


Resim4.28.Detay

Boğa kafası biçimindeki soyutlanmış baş'a monte edilen demir boynuzlarla (Resim 4.28),simgesel yapının altındaki metal parça ile ilişkiler doğal olarak güçlenmiştir. Heykelin tılsımlı noktalarını oluşturacağı düşüncesiyle uçları sivriltilen demir formlarda, bir parlaklık ve ışık etkisi yaratmak isteği ile sarı yaldızla boyanmıştır.

Büyülü ve kutsal olanın duyumsatılmasına yönelik olan bu yaklaşım ve anlayış, heykel çalışmalarım için geçerli olabildiği gibi, bir temel düşüncüyü oluşturmuştur. Kompozisyon içerisinde bu parçaya (boğa başı), belli bir yükseklik sağlayan geometrik yapıyı heykele dâhil etme düşüncesi ve uygulaması, form ve espas yönünden de etkili olmuştur.

İçeriğe bağlı olarak özellikle yükseğe konan bu baş'ta sonuçta, diğer parçalara hâkim olan bir görünüm ve etki kazanmıştır. Metal zemin üzerinde uzanan iki ayrı formda, bir bütünlük ve bağlantı arayışı, başlangıçta biçimsel sorunlarını da beraberinde getirmiştir. Çözüm olarak, birbirini tamamlayan iç bükey yuvarlak biçim ile onlara doğru uzanan baş arasında biçimsel – dokusal ve içeriksel açıdan bir diyalog sağlanmaya çalışılmıştır. (Resim, 4.29)



Resim4.29. Ayhan Yılmaz, İsimsiz, Metal, Andezit Taşı

Genel olarak, cinsellik ve ölüm kavramlarına göndermeler yapmak amacıyla kurulan tüm yapıda, yapılan biçimsel yapılarla, çok anlamlılığa ulaşılmaya çalışılmıştır. Heykele yüklenen bu (çok) anlamla birlikte, ilksel kültürlerin sanat ürünlerinden çağdaş sanat ürünlerine yansıyan bir sadelik ve denge (Resim, 4.30) arayışı da, plastik ifadeyi güçlendiren birer temel unsur olarak çalışmalarım da bir amaç ve arayış haline gelmiştir. (Ayhan Yılmaz ile Ankara'da kendi evinde yapılan görüşme)



Resim 4.30. Ayhan Yılmaz, İsimsiz, Polyester+Toprak, 120X120X 60 cm, 1993

4.2.4. Mustafa Bulat



Resim 4.31. Mustafa Bulat, Bekleyiş I, 98x35x12 cm, traverten, 2007

Figürde soyutlamacı yaklaşım biçimi kullanan Mustafa Bulat, heykelini boşluk-doluluk ve ritm ilişkisi temelinde oturturken aynı zamanda “alıcı nesne” ilişkisini de bu temel üzerinde oturtmuş figürü işleme tekniği olarak mısır mumyalarını çağdaş bir heykel diline dönüştürürken kurduğu taş blokları ile de güncel hayatın ve onun sorgulama biçiminin malzeme ve dil çeşitliliğine olanak sağlayacak şekilde olmasına dikkat etmiştir.

“Günümüzde yaşayan bireyin modern toplumdaki yerini tanımlamakta güçlük çekmekte, hatta kendi varoluşunu gerçekleştirilememektedir.” Diyen sanatçı, küreselliğin yoğun olarak yaşandığı günümüzde, tarihi toplumsal var oluş biçimleri, bireyler için bir dönüm noktası olarak görülebileceğini söylemektedir. Sanatçı geleneksel sanat alıcısı tavrı ile aynı zamanda, taşın üzerinde oluşturulmuş ifadelerin vurguladığı, etkinin, izleyicisinin beklentisinin ne kadarına ulaşacağı da sorgulanmaktadır.

Bu heykelde (Resim 4.31) başlıca problem, etkili bir kompozisyon kurmanın yanı sıra, hareketin ritmi oluşturmaktadır. Heykelde hareket ve bu hareketin ritmi doğası gereği yaşadığımız doğanın hareketinden farklıdır. Heykeli oluşturan formların, planlarının yön farklılığından doğan “ışık-gölge” nüanslarıyla elde edilmektedir. Dolayısıyla doğal hareket ile plastik hareket izleyicideki etkisi bakımından farklılık göstermektedir. Plastik sanatlarda hareket, doğadan gelen dinamizmin farklı ritimleri olarak görünür. Bu heykelde

hareket dikey ve yatay birim elemanların bir arada kullanılıp dil birliği içerisinde her bir parçanın öteki ile ilişkisinden oluşmaktadır. Bu ilişki aynı zamanda mısır medeniyetine bir gönderimde bulunurken günümüz insanının durumunu ortaya koyması, ayrı bir önem kazanmaktadır. Heykelde boşluklar, çağdaş bireyin kendini kimlikli bir bütün olarak tanımlayamaması anlamında iken; kütsel olarak yapılandırılmış bloklar ise ilkel bir toplumda yaşayan bireyi ve onun ilkel bakışını yansıtmaktadır.

5. UYGULAMALAR

Tarih Öncesi Sanat Formlarının tekrarı; Heykelde İmge Üretimi üzerine Yeni bir Okuma Denemesi konulu sanatta yeterlik tez çalışmasında yer alan heykel uygulamaları, içerisinde yaşadığımız zamanın ve mekânın verilerine bağlı olarak tasarlanmış ve uygulamaları gerçekleştirilmiştir.

Uygulamaların (heykellerin) sanatsal yaratma sürecinden başlayıp, gerçekleştirilip bitirildiği ana kadar geçen sürede heykel, birçok biçimsel ve düşünsel değişim evrelerinden geçmektedir. Bu üretimlerde soyutlama ilişkileriyle birlikte gelişen tarih öncesi sanat formlarının tekrarı (burada bire bir, bir tekrardan söz etmiyoruz, aynı formu ya da imgeyi kullanarak üretimde bulunmak anlamındadır. Burada tekrar eden şey form ya da imgedir) eylemi, yaşanan tüm süreç içerisinde oluşumunu tamamlarken, ihtiyacı duyulan kaynaklara yönelmiş ve tarih öncesi uygarlıklar irdelenerek günümüze gelinmeye çalışılmıştır.

Plastik dilin kaygıları güdülerek gerçekleştirilen çalışmalar, kavramların malzemeyle birlikte sanatsal olana dönüştürme çabaları olarak değerlendirilebilirler. Mutlak bir biçime sahip olan heykel, kütle, ışık- gölge, çizgi, doku, boşluk ve doluluk ilişkilerine de sahiptir.

Sanat, önce bir biçim sorunudur.” (Klee,2006:11), diyen Poul Klee’ye göre, “biçim, hiçbir zaman ve hiçbir yerde, noksansız sonuç, noksansız bitirme, noksansız son değildir. Onu oluş (tekevvün) olarak, devinim olarak düşünmek gerekir.” (Klee,2006: 50)

Çalışmalarda yer alan bütün öğeler, birbirilerine bağlı olarak bir düzen meydana getirmektedirler. Bu düzen içerisinde oluşan soyutlama ve deformasyonlar ile tarih öncesine ait öğelerin derecesi ise, uygulanan heykellerin biçimlerini de belirtecek bir ahenk içinde düşünülmüştür.

Neredeyse bütün sanatçılar nesneyi kendi kişiliği doğrultusunda değerlendirir ve yorumlar. Burada önemli olan, neyin heykelinin yapıldığı değildir. Ondan ziyade, sanatçının nasıl bir anlatım biçimine sahip olduğudur. Çünkü bu biçim, sanat nesnesinin maddi görünüşünü kapsamakla beraber içerik ile de içsel bir bağ kurarak bütünü oluşturur.

Uygulamalarda yapılan öz'e ilişkin uygun plastik çözümler, birçok alternatifin yanı sıra, gerçekte heykel formunun bütünsel olarak plastik etkinliğinin artırılmasına yönelik tüm araştırmalar, uyumlu bir biçim- düzen-denge arayışı, heykelin tasarım aşamasından bitişine kadar iç hesaplaşmaları da beraberinde getirmiştir. İlk planda etkileyici olan kurgu hareket ve biçimlerin yönlendirilerek oluşturduğu dinamiklik önemlidir. Anlatımda ve biçimlerde sadeliğe gitme anlayışı, heykelde deformasyon, stilizasyon'nun yanı sıra soyutlamayı da beraberinde getirmiştir.

Kültürel birikimin bir nesnesi olarak uygulamalar, uzayın özel bir bölümü olan mekânla doğrudan ilişki içindedir. Bu ilişkinin varlığı hem düşünsel planda, hem de uygulama anında söz konusu olmuştur. Bu durumda heykelin mekân içindeki konumu ve diyalogu, onunla girdiği ilişkide açığa çıkacaktır. Plastiği çevresiyle birlikte düşünen bir başka sanatçı da hajek'tir. Hjek'e göre."...çevresinden alınan heykel varlığını yitirir. Heykel çevresini değiştirebilmeli, çevrede ona gerçek anlamını verebilmelidir." (Ögel,1977: 16)

Biçimler arasındaki ilişkilerin plastik bir dille çözümlenmesinde, soyutlama eyleminin gerçekleşmesi, anlatımda bir düzen arayışının kendisi olmuştur. Çalışmalarda amaçlanan düzen anlayışıyla, kavramsal bir iletişimin yanı sıra tarih öncesi sanat formlarının tekrar edilmesi ile yeniden üretilen imgenin modern sanat ortamında nasıl çağdaş kalabildiğini anlamaktır.

5.1.Güneş Kursu

Tarih öncesi uygarlıklara ait olan güneş kursu, ait oldukları toplumun dini inançları, evren hakkındaki görüşlerini simgelediği görülür.

Ahşap parçaları yontmak suretiyle bir birine ekleyerek oluşturduğum bu çalışmanın özünü, evren, zaman, insan ve onun ilişkileri oluşturmuştur.

Evre'nin gizemli oluşu, insanoğlunu yüzyıllardır hatta binyıllardır günümüze gelene değin meşgul etmiş ve etmeye devam etmektedir. Dolayısıyla insanın evreni anlamaya ve onun gizemini çözmeye çalışırken belli bir mekâna ve zamana ihtiyacı olduğu kesindir. Ben bu heykel için insanın gereksinimini duyduğu mekâna yerküre (Dünya) zamana ise yerküre üzerinde yaşadığımız süre olarak belirledim. Bu anlamda heykelin hareket noktasını oluşturmuş oldum.

Çizimler ve maket eskizlerle başlayan uygulama sürecinde, farklı biçimlenmelerle heykelin estetik açıdan en etkili ve en yetkin hali araştırılırken, ortaya çıkan sonuçlar (görsel- düşünsel) üzerinde bir karar verilmiştir. Verdiğim bu kararlarla heykeli yapmaya başlarken, heykelin ana formunu oluşturacak olan ahşap parçaları (28 parça) yontarak her bir birim elemanı insan silüetini andıran kibrit çöpü formuna yaklaştırdım.

Düşünsel ve estetik yapıyı ortaya çıkartacak duyarlı bir anlatım biçimine ulaşmayı amaçladığım bu çalışmada, bir takım göndermelerle iletilmek istenen mesaj heykelin plastik değerleri içerisinde vurgulamaya çalıştım.



Resim 5.1. Meysem Samsun, Güneş Kursu, Ahşap Malzeme, 50x120x200 cm, 2014



Resim 5.1. Detay

Dikey formu oluşturan ahşap günümüz insanını simgelerken, insan silüetine benzer hale getirilen kibrit çöplerini bir daire oluşturacak biçimde yapıştırarak yerküreyi, her bir birim elemanın sıralanışı yerkürenin binyıllardır insanı barındırması nedeniyle kadim uygarlıklara giden süreç sembolize edilmeye çalışılmıştır. Dolayısıyla heykel geçmişten günümüze gelen bir mesaj niteliği kazanmasına özen gösterilmiştir. Yer küreyi temsil eden ahşap parçalardan oluşturulan dairenin, bir güneş halesini andırmasına dikkat edilirken, kibrit çöplerinin bu güneş halesinin ışınları olarak anlaşılmasını kolaylaştırmak için uçların

yakılarak ön planda olması önemsenmiştir. Doku olarak düz ve parçalı yüzeylerin uçları yakılarak kontrastı, ahşap malzemenin olanakları çerçevesinde kullanılırken, fiziksel ve görsel açıdan yaratılan dengeyle, heykelin bütününde bir sağlamlık hissi uyandırılmak istenmiştir. İzleyici ile aynı mekânı paylaşan bu çalışmada dinamik etkinlik dikey ve yatay hareketlilikle sağlanmaya çalışılmıştır. (Resim 5.1)

Bu özellikler ise, kişinin dünyayı algılama ve yorumlanmasıyla birlikte, yaşanan zamanın gerçekleri ile kadim uygarlıkların zaman gerçekleri arasında bir paralellik içerisinde olduğunu algılaması bakımından önemlidir. Tarih öncesi sanat formu olan Hitit güneşine ait formun tekrarı ile çağdaş bir heykel yaratarak, fizikselden öte ruhsal bir birliktelik vurgulanmak istenmiştir.

5.2.Kontes

İlk çağlarda, tarımla geçinen birçok insan topluluğunda, hatta bunların arasında uygarlık haline gelmiş toplumlarda bile, cinsellik büyük ölçüde inanç dünyasının bir parçası olarak görülmüştür. Anadolu Uygarlıklarında ve yakın çevresindeki benzer birçok uygarlıkta da cinsellik sembolleri, inanç sistemlerinin önemli simgeleri olarak yerlerini almıştır. Bu toplumlar, cinselliği sadece doğal yaşamın bir parçası olarak görmemişler, doğum, yaşam ve ölüm döngüsüyle hayatı sağlayan düzenin ve tarımsal bereket gibi olguların da insan yaşamı içindeki temel faktörü olarak saymışlardır.

Bu faktörlerden hareketle doğum yaşam ve bereket kavramlarından hareketle kontes adlı heykeli tasarlarken bir kadın imgesi üzerinde yoğunlaşmak istenmiş ve bu kadın imgesinin ilksel uygarlıkların imgesiyle çakışmasına özen gösterilmiştir. Heykelin malzeme seçimi tasarımın estetik değerlerini güçlendirecek, hissettirilmek istenen iletiyi etkili kılacak türde olması oldukça önem arz etmektedir.

Binlerce yıl boyunca her türlü büyüsel uygulamaya konu olan ağaç kavramı sürekli doğurganlıkla ilgili bir sembol olarak karşımıza çıkar. Üst paleolitik sembolizmde ağaç imgesi daha ziyade “hayat otu hayat bitkisi” şeklinde algılanır. M.Ö. 6 000’lerde Catalhöyük tanrıçasının göbeğinden bir bitki dalı çıkar şekilde temsil edilmiştir.

Sümerlilerde de karşımıza çıkan ağaç, bir Asur silindir yazısından daanlaşıldığı üzere kutsal doğurganlık sembolizminde yerini almış ve bu silindiryazıda kutsal ağacın “tanrıça İştâr’ı temsil ettiği” (Frazer,1963:26) yazılmıştır.

Tarihsel bu bilgi sebebiyle heykelin malzemesi ahşap olarak belirlenmiş olmakla beraber ikinci bir malzeme olarak da mermer tercih edilmiştir. Heykel ilk bakışta iki malzeme ve üç birim elemandan oluştuğu göze çarpar. Heykelin alt yarım daire biçimindeki form ile figürün başında bulunan yarı daire biçimli form ve ortada figürün baş ve gövdesini oluşturan birim elemandır. Heykelin alt kısmındaki form ile figürün başının üzerinde bulunan formda bilinçli olarak aynı geometrik şekil tercih edilmiş ve bu yarı daire şekil tarih öncesi sanat formlarından olan idol formunu andırması istenmiştir. Heykel ahşap malzemeden oluşturulmuştur; çünkü kadınsı bir malzeme olan ahşap bu heykel için yumuşak huyluluğu ve bereketi temsil etmesi bakımından önemsenirken, mermer malzemenin erkeksi sert görüntüsü ile bir bütünlük oluşturulmak istenmiştir.(Resim,5.2-5.2.Detay)



Resim 5.2. Meysem Samsun, Kontes, Ahşap Yontu+Mermer,38 x16 x 3cm, 2014

Bu bütünlük oluşturulurken mermer malzemenin dekoratif bir etki yaratmamasına özen gösterilmiştir. Heykelin iri memeleri bereketi temsil ederken ilksel uygarlıklara gönderme yapılırken; göğüslerin alt kısmında bulunan üçgen mermer parçası ahşap üzerine gömülerek ana formla bütünleştirilmiş ve kadın genital organını temsil etmektedir. Detayda görünen üçgen mermerler ise yarı daire bir formun içine gömülerek bir hale ile bu heykelin bir kontes olduğunu simgelemesi amaçlanmıştır.



Resim 5.2.Detay

Dolayısıyla bu heykel ile tarih öncesine ait kadın imgesi tekrar edilerek çağdaş bir heykel yaratılmak istenmiş, ve kadına ait birim elemanlar geçmişte temsil ettiği, üreme, bereket kavramlarının yanı sıra erotik bir kontes etkisi hissettirilmek istenmiştir. Heykele hakim olan hareket dikey olmakla birlikte enerjinin alt ve üst parçalarda toplanmasına özen gösterilmiştir.

5.3.Kadın

Tanrıça imgelerinde kadın suretinin tanrılaştırılmasıyla yaratıcı gücün bir surete indirgenmesi, yani tanrının yerini nesnenin alması; imgenin temsil edilen varlığın niteliklerinin üstlenmesi, görünmez bir gücü temsil etmesi, onun bir inanç nesnesi haline getirilmesiyle; asıl ile suret arasında öznel bir bağ kurmasını sağlar.

Böylece insan tanrıdan surete suretten de tanrıya geçişi bir imgede somutlaştırmıştır. Somutlaşan imge dolayısıyla figürün bir anlatım aracı olarak soyutlama zorunlu olarak yaratma sürecine dâhil ediyor kendini. Örneğin: (resim 5.3) kadın adlı heykel uygulamasında soyutlaşmaya başlayan imgeler yeni bir anlam arayışında habercisi oldu. Bundan böyle doğa gerçekliğinden çok kendi içgerçeklerime yönelerek bende bilinç düzeyinde oluşan kadın imgesinin iç dünyamdaki yansımaları somutlaştırmak ve onunla yüzleşmek fikri bir imge alanı oluşturdu. Böylece heykel bir inşa(konstrüksiyon) halini alarak imgeyi oluşturan figürler, renkler ve çizgiler olarak kendi başlarına soyut plastik elemanlara nasıl dönüştüklerine tanıklık ettim.



Resim 5.3. Meysem Samsun, Kadın, Ahşap Yontu, 45 x27 x 12cm. 2014

Bu dönüşüm yaşanırken organik formlar geometrize edilmiş ve bu geometrize edilen alan kadının gövdesini oluşturmuşken ilksel atalarımızın idollerine doğru bir göndermede bulunur. İdol ve ilksel sanat imgelerinin sahip olduğu plastik olanaklardan yararlanılarak kadın imgesinden hareket edip kadınla buluşmayı hedeflerken, heykel tamamlandığında imgeden kadına doğru bir sürecin yaşandığına tanık oldum. Heykel artık bir idol kadın haline geldi.

Heykel çalışmalarında ilksel uygarlıkların sanat formlarına yönelmek bir anlamda, plastik olarak edindiğim form, malzeme, teknik, vb. heykel'e ait kavram ve değerlerin gözden geçirilmesi anlamına gelmektedir.

N.Lynton,(1991: 57) bu durumu şöyle özetlemiştir: “ilkselcilik aynı zamanda hem eski, hem yeni kaynaklara bir uzanma kültürel dengeyi sağlamak için zamanla kayıtlı olmayan bir dünyayı arama anlamına gelir. İlkelerin bir özelliği de temel ilksellerin yeniden değerlendirilmesini gündeme getirmesidir”

Bu çalışmayla gelenekten beslenip, modern olma arzusunun bir dışavurum denemesi olarak alımlanması yerinde olacaktır.

5.4.Mask

Heykelcilikte mask ilksel uygarlıklarda önemli bir tapınma ve ritüel nesnesidir. Özellikle Afrika'nın her yöresinde önemli yer tutar. Tören maskelerinde geleneksel örneklere titizlikle bağlı kalındığı için sanatçının kişisel duygu ve düşüncelerini yansıtması oldukça zordur. Atalara tapınma ilksel heykelcinin doğal bir çerçeve içinde kalmasını sağlasa da kabile atası kavramının soyutluğu nedeniyle gerçekçilikten uzaklaşmasına yol açar. Yoğunlaştırılmış kişisel özellikten arındırılmış bir görüntü görünmeyen ruhları ve öbür dünyayla ilgili efsaneler de maskın konuları arasındadır. Maskta gözlere ise ayrı bir önem verilir. Ender olarak açık bazende patlak görünümüleriyle biçimlendirilen gözler genellikle ölüm ya da düş hareketsizliği içinde canlandırılır.



Resim 5.4.Meysem Samsun, Mask, Ahşap+Metal, 37 x18 x 12cm. 2014

Yapılan Mask uygulamasında ilksel atalarımızın mask yapma gerekliliğinden çok farklı bir anlayış içinde ele alınmış ve modern bir heykele dönüşebilir mi? Sorusundan hareket edilmiştir. Dolayısıyla bu uygulamada maskın kadim anlamından sıyrılmış, günümüz uygarlıklarının maskı olması anlamında ilksel masklarla ortak bir paydada buluşturulmasına özen gösterilmiştir. Mask ahşap malzemedeki yontma tekniği ile biçimlendirilmiştir. Bu biçimlendirme sürecinde ahşap malzeme metal ile buluşturulmuş ve her iki malzemenin mask üzerinde gerek teknik gerekse anlamsal katkısı bakımından denge aranmıştır. Her şeyden önce, boşlukta yer alan, elimizle dokunduğumuz, bakışımızla varlığını algıladığımız bir nesne olarak mask bizim dışımızda ama bizimle birlikte var olan üç boyutlu, katı bir cisimdir. Ona yaklaştığımız ya da ilgi alanımız içine aldığımız sürece, herhangi bir nesne gibi hayatımızda kendine yer bulur.

Mask uygulama anında doğaçlama olarak biçimlendirilmesine başlanmış ve gerekçesini ancak içsel bir sezikle duyumsanan bir nedenle burnu gereğinden fazla uzamıştır. Gözleri birer boşluk olarak yontulan maskın alnında ise burun ile tezat oluşturması amacıyla metaller doğrudan (ilksel inanışlarda olduğu gibi) ahşap yüzeye çakılarak sabitleştirilmiştir.(resim 5.4) uygulama esnasında maskın biçimlendirmesi ilerledikçe mask formunda bir büst olarak algılanması da önemsenmiştir. Çünkü maskın kadim anlamı

dışında kullanmak biraz da günümüze yaklaştırmak anlamına geldiğini söylersek pek de yanlış sayılmayız. Mask kimseyi andırmamakla kendi sureti nezdinde bütün insanları sembol etmesi bakımından malzeme üzerinde tartışılmıştır. Günümüzün yabancı ve kimliksiz insanın henüz bir yüzü yoktur. Ancak bir siluet olarak aramızda olduğunu mask ile simgeleştirilmesine çalışılmıştır.

5.5.Kadın İdol

Sembolik ve ifadeci anlayış yaklaşımları, günümüz heykel sanatında da özelliklerini korumuşlardır. Kuşkusuz üzerinde yaşadığımız dünyada her şey sürekli bir değişim halindedir. Toplumsal semboller olarak da bilinen ve değerlendirilen heykeller, günümüzde çok çeşitli görünümler oluşturmaktadırlar. Biçimsel ve düşünsel açıdan bir araştırmacı ve yaratıcı kimliğinde sanatçı; kuşkusuz bir birikim ve aktarım sürecini yaşamaktadır.

Heykel sanatının çeşitli görünülerinden birisi de İdol formu oluşturmaktadır. “Kadın İdol” adlı bu heykel tipik bir idol formundan hareket edilerek günümüz çağdaş kadın imgesine doğru bir sürecin sonucu olarak şekillendirilmiştir. (Resim 5.5) Tarih öncesi sanat formlarından biri olan idol’ün halka biçimi heykelin ana formuna oturtulmuş ve kafanın üst kısmında bu halka biçim bir taç biçimine dönüştürülerek kadının toplumsal yaşamda önemi vurgulanmak istenmiştir. Halka formundan hareketle çağdaş bir heykel şekillendirilirken günümüz malzeme olanaklarından yararlanılarak polyester bu heykelin malzemesi olarak düşünülerek karar verilmiştir, çünkü polyester günümüz malzemesi olması ve şekillendirilen heykelin çağdaş bir heykel olması hedefine varmanın bir aracı olarak değerlendirilirken, biçim, yerleştirme düzeni ve kullanılan malzeme de görsel ve içeriksel açıdan, heykelin taşıdığı anlamın bir parçasını oluşturmaktadır. Heykelin beyaza boyanması da yumurta sadeliği hedeflendiği için kullanılmış ve yumurta, içinde bir canlıyı besleyebilecek bütün yaşamsal gerekliliği barındırmasından ötürü kadın imgesi ile bütünleştirilerek kadının doğurganlığına vurgu yapılmak istenmiştir. Heykelin ön kısmında iç bükey olarak bir figür kadının göbeğinin merkezinden aşağıya doğru bir boşluğa doğru sürmekte ve heykelin plastik etkisini ana formu destekleyici bir biçimde boşluk ve doluluk ilişkisi uygulanmaya çalışılmıştır.. Bu iç bükey figür aynı zamanda kadının sosyal bir birey olduğu hissi ön planda tutulmaya çalışılmıştır. Heykelin arka kısmında ise bir göz dikkati çekmektedir. Göz imgesi dünyayı gören bir nesne olarak tasarlanmış ve kadının bakış

açısının olduğu bu bakış açısı sayesinde kadının gizemli (sırlı) bir varlık olduğu fikri ortaya atılmak istenmiştir.

Yine aynı halka idol formu kullanılarak şekillendirilen bir diğer heykel ise Yalnızlık (resim 5.6) heykelidir. Bu heykel de “Kadın idol” heykeli imgesinin tekrar işlendiği ve halka form, boşluk – doluluk, taç gibi tarih öncesi sanatına ait semboller ile özellikle figürinlerden esinlenilerek günümüz kadınının yalnızlığı işlenmeye çaba sarf edilmiştir. Kadın bedeninin metalaşması ve ataerkil bir toplumda kadının yalnızlığı nü bir beden üzerinde tartışılmıştır. Çıplaklık savunmasızlık anlamında kullanılırken memeleri ve cinsel uzuvlarının açık oluşu, tarih öncesinde kullanılan çıplaklığın aksine bereket ve doğurganlığı değil kadın bedeninin metalaşması olarak işlenmiştir.



Resim 5.5. Meysem samsun, Kadın İdol, polyester,40x30x12cm, 2014



Resim 5.6. Meysem Samsun, Yalnızlık, polyester, 57 x 24 x 9 cm. 2014

5.6. Bekleyiş

Düşünsel ve estetik yapıyı ortaya çıkartacak duyarlı bir anlatım biçimine ulaşmanın amaçlandığı bu çalışmada, bir takım göndermelerle, iletilmek istenen mesajlar heykelin plastik değerleri içerisinde vurgulanmaya çalışılmıştır. Biçimsel açıdan simgesel değerlerin oluşumunda ve aktarılmasında soyutlama biçiminin oluşturulmasında gerekli olmuştur.



Resim 5.7. Meyssem Samsun,
Bekleyiş, Andezit, 50x20x8cm, 2014

Bekleyiş heykeli (Resim 5.7) bir mezar taşından hareket edilerek fizikselden öte ruhsal bir değişim sezdirilmek istenmiştir. Bu istem ise, kişinin dünyayı algılama ve yorumlamasıyla birlikte, yaşanan zamanın gerçekleriyle bir paralellik içerisindedir. Kompozisyon dikey olarak tasarlanmış, doku olarak parlatılmış yüzeyle ile murç dokusu kullanılarak kontrast oluşturulmuştur. Mısır medeniyetinde öte dünya inancı, yeniden dirilme inancı günümüz dini inancında da varlığını korumaktadır. Bu inanç insanın ölümden sonra hesap vereceği sorguya çekileceği ve eylemlerinden sorumlu tutulacağı bir süreci betimlemektedir. Bu heykelde andezit taş, malzeme olarak tercih edilmiş ve mezar taşını andıran soyutlanmış heykelin dikey olan ana formunu oluşturan bir figür biçimlendirilmiştir. Parlak olan bu dikey ana form parlatılmış ve içindeki murç dokusuyla kontrast oluşturacak biçimde yontulmuş iç bükey figür iç içe kullanılarak insanın ölümü heran içinde taşıdığı ölüm imgesine gönderme yapılmak istenirken bu heykel ile dindeki öte dünya inancına dikkat çekilirken parlatılmış dikey figürün ölüyü sorguya çekecek melek temsil edilmektedir. Bu

düşünce ve biçimleme mantığının, genel olarak heykelin uygulama sürecinde etkili olduğunun farkına varılmıştır. Heykelin arka yüzündeki göz ise mısır medeniyeti simgelerinden alınmış ve mezar taşlarının yeryüzüne tutukları yüzler olarak düşünülmüş ve uygulanmıştır. Bu çalışma ile ölümün bir son değil yaşamın bir sonucu olduğu gerçeğinden hareket edilerek, insanın günlük yaşamında da kendi eylemlerinden sorumlu olduğu kadar bu dünyayı dönüştürme sorumluluğu da hatırlatılmak istenmiştir.

5.7.Kibele

Kibele heykeli ile ana tanrıça nezdinde kadın kimliğini sorgularken bu topraklar üzerinde kadının geçmişten günümüze kadar süreci irdelenmeye çalışılmıştır. Kadın ve güç bu kompozisyonda önemli bir yer tutmaktadır. Heykelin dikey bir şekilde kompoze edilmesi bu anıtsal bir görünüm kazanması için gerekli görülmüştür.

Bu heykelde geometrik biçimlerin hâkim olması, kütleler, yüzeyler ve mekân arasında dinamik ilişkilerin kurulması düşüncesinin ve sorunlarının çözümüne yönelik alternatifler üretilmeye çalışılmıştır. Heykelin tasarım ve uygulama sürecinde, geçmiş kültürler olduğu gibi Anadolu kültürü ve söylenceleri de içeriksel olarak zengin anlamların üretilmesine esin kaynağı olmuştur. Bilinen ve duyumsanan bu kavramlar sonraki çalışmalar için çıkış noktalarını oluşturmaları bakımından da önemlidir. Yine dikey bir ana forma eklenen yarım ay şeklindeki oval form, aynı işlev ve anlamı taşıyan birer eleman olarak düşünülmüş ve çalışmada yerini almıştır. Önceden tasarlanarak yerlerine monte edilen ve biçimsel olarak formun uzamlarını oluşturan bu parçalar (dikey ana form ve bu forma eklenen yarım ay şeklindeki oval form), heykelin etki alanını genişleten unsurlar olarak düşünülmüştür.(Resim 5.8)



Resim 5.8. Meysem Samsun, Kibele, Andezit, 67 x 26 x 20cm. 2014

Heykelin enerji noktaları olarak gördüğüm, dikey ana formun üzerindeki figür ve en üstte bulunan oval form, ana form yönünde dikey bir çizgisellikte yükselen ve heykelin en üst parçası olan oval form heykeli dengeleyen ve tamamlayan bir görüntü oluşturmuştur. Heykelin arka yüzünde bulunan iç bükey diğer bir figür soyutlamasında, kompozisyonu diğer formları ile biçimsel ve plastik dil birliği korunmaya özen gösterilmiştir. Form açısından birim elemanların görsel açıdan dengeleri ve proporsiyon sorunları ön çalışmalarla çözümlenmeye çalışılırken, heykelin kaidesi ile konumu heykelin mekânla olan diyalogunun kurulmasına çalışılmıştır. Heykelde kullanılan figürler mısır medeniyeti mumyacılığında soyutlanarak düzenlenmiş ve ana formun bir Kibele biçiminde olmasına özellikle çalışılmıştır. Dikey birim elemanın her iki yüzünde görülebilecek iç içe boşluk ve

doluluk anlayışıyla biçimlendirilen figürler ana tanrıça Kibele'nin koruyucu ve doyurucu özelliğini vurgularken öz itibari ile heykelin asıl iletisi Kibele ile günümüz kadını arasında "bir an" somutlaştırılmaya çalışılmıştır.

5.8. Anadolu

Daha önceki çalışmaların birikimlerinin yanı sıra, birçok ögeden (Anadolu, Mısır, Afrika ile çağdaş sanat ürünleri) beslenip oluşan düşünsel olgular, yeni bir çalışmayı sorun ve kaygılarıyla beraberinde getirmiştir. Başlangıçta uygulanmış olan çalışmalardaki belirli bir çizginin yakalanması korunması ve daha da geliştirilmesi amaçlanmıştır. Diğerlerinden farklı bir anlayışla ele aldığım bu çalışmada, temelde dikey bir karakter taşıyan kompozisyonlar yerine yatay ve dikey olarak biçimlendirilmiş formların görsel algılama yönünden etkileri üzerinde yoğunlaşmıştır.

Taş (Andezit) ve Alüminyumdan oluşturulan bu kompozisyonda estetik açıdan büyüsel bir etkinlik amaçlanırken, teknik biçimlemeler ise, bu amaca hizmet eden bir eylem sürecini içermiştir. Tarih öncesi dönemlere ait simgesel değerler ile (biçim-içerik açısından) plastik çözümlemelere girilmiştir. Bu çözümlemelerde, simgesel düzeydeki biçimlerle daha zengin bir anlatım olanağının sağlanacağı anlaşılmıştır.

Bu çalışmanın oluşmasında, öncelikle seçilen konunun kendi içerisindeki ilişki ve etkilerini izleyip, vurgulanmak istenen kavramların heykelsi bir dil ile verilerini (somut-görsel) belirlemek, çalışmaların düşünsel bölümlerini oluşturmuştur. İlgili kavramların, plastik-görsel bir dille aktarılması hedeflenmiş ve gerçekleşen fikirlerden, fikrin biçime dönüşmesine kadar geçen süre heykelin biçimsel görüntüsünü belirlemiştir.(resim 5.9, 5.10, 5.11,)



Resim 5.9.Meysem Samsun, Anadolu,
Andezit+Alüminyum, 55 x32 x20cm. 2014

Bir büyü nesnesi olarak düşündüğüm” boynuz “ formu genel olarak merdiven formunun üzerinde oluşu bir güç temsili olmakla birlikte kompozisyona hâkimiyeti dolayısıyla heykele büyü (efsunlu) bir enerji yaymaktadır. Heykelin bütün birim elemanları düşünüldüğünde genel olarak dört ana yöne indirgenmeleriyle oluşan geometrik yapı, özünde dikdörtgen oluşumunu da meydana getirmiştir. Heykeldeki imgelem, biçimlere hayat verirken, somuttan soyuta doğru (Alüminyum figürden merdiven ve boynuz) giden bir dünyanın, nesnel olarak maddiliğe ulaşan, bir somut dışavurum öğeleri olarak görülmüşlerdir. Sembol ve kavramların sezinletilmesinde, anlam yaratmaya dönük bir eğilim ve anlayış, heykelin birim elemanlarının kurgusunda ve plastik çözümlerinde hakim olmuştur. (resim 5.9,5.10) plastik açıdan ilksel kültürlerin (Tarih Öncesi Sanat Formlarının) sanat ürünlerinde olduğu gibi daha sade formlara dönüşümle, pür ve yalın bir etki yaratılmıştır. Formsal olarak heykelin uzamları boşluğa dağıtılarak etki alanlarının daha geniş boyutlara ulaştırılması sağlanmaya özen gösterilmiştir.



Resim 5.9, 5.10

5.9.Şaman

Tarih öncesi sanat formlarından hareket edilerek “şaman” adlı heykelde, zamanın ötesini günümüzle birleştirerek, yaşanmış zamanın izlerini formlaştırıp, soyutlamacı bir üslup anlayışıyla kompozisyonlar kurup ana tema olan figürün gerilimli formlarından hareket edilmiş ve heykelin ortalarına yakın bir yerde göz formu kullanılarak, figürün gövdesine kutsallık atfedilmeye çalışılmıştır. (resim 5.11) bu anlamda, insan gerçeğinin değişmeyen özü ve tarihsel süreç içindeki yansımaları, heykelin çözümlenmesinde, figüratif soyutlamacı anlatım dili, kütlelerin yontulmasına bağlı kalınarak sadeleştirilmiş, salt heykelsi formlara ulaşma kaygısı önem kazanmıştır.



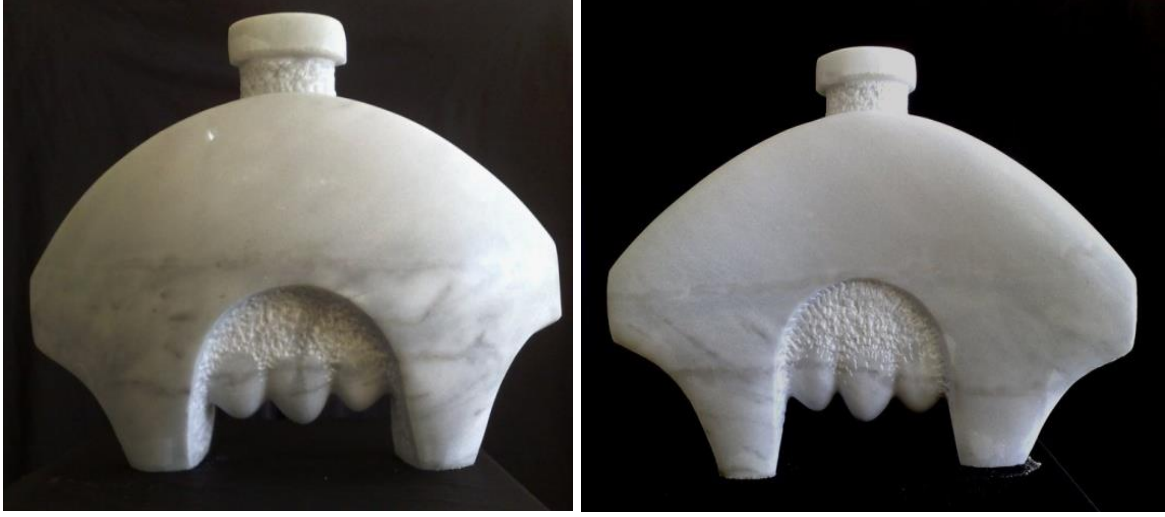
Resim 5.11. Meyssem Samsun, Şaman, Ahşap, 150 x 12 x 50cm. 2014

Benim için heykel “zaman” ve “mekan” dan bağımsız bir sanat nesnesi olmamış, aksine “zaman” ve “mekan” belirleyici bir bellek tanıklığının, sanat yapıtına dönüşmüş bir ifadesi olmuştur. Heykelin kompozisyonuna dikey bir hareketin hâkim oluşunun yanı sıra göz formu ile kaidenin birbirilerinin zıttına yönelmeleri heykelin simetrisini bozan bir anlayışta kurgulanmış olmasına rağmen kompozisyonun tamamı için de bir bütünlük ve dinamizm oluşturmasına özellikle dikkat edilmiştir. Heykele hâkim olan boşluk-doluluk ilişkisi üzerine düşünülmüş ve nesnel olarak biçimlendirilmiş figürün benzeri boşluk olarak da hissettirilmiştir. Bu sayede heykelin, nesnellik ile tinsellik anlamında da diyalogu sağlanmış ve mistik bir anlam yüklenmeye çalışılmıştır.

5.10. Tanrıça

Ana tanrıça kültünden hareket edilerek yontulan bu heykel, tarihte çeşitli ana tanrıça heykelciklerinin biçimsel anlamda hepsinden farklı olmasına özen gösterilmiş ancak

heykele konu edinilen imge eski medeniyetlerin imgesiyle aynı olmasına özen gösterilmiştir. Yani ana tanrıça kültürünün bir tapınç nesnesi olduğundan, doğuran, besleyen özellikleri bu heykelde bir his olarak işlenmek istenmiş ve mistik boyut olarak da ruhun göğe ağmak istemesi ile bedeninin dünyaya ait oluşu arasındaki tezatlığa dikkat çekilmek istenmiştir. (resim 5.12)



Resim 5.12. Meyssem Samsun,
Tanrıça I, Mermer, 68 x 50 x 15cm. 2014

Yukarıda saydığımız istemler içerisinde bakıldığında malzeme seçimi mermer olarak belirlenmiş ve yontulmuştur. Heykelin halka biçimli idol formu kullanılarak dünya betimi malzeme olarak mermerin hacim ve ağırlığı sebebiyle dünyaya ait oluşunu temsil etmesi bakımından önemlidir. Tanrıçaya ait üreme ve doyurma imgeleri soyut olarak hissettirilmiş ve bu soyutlamaya giriş sayılabilmesi için meme formu kullanılmıştır. Meme formunu ana formdan ayırmak için murç ile doku yapılarak tezatlık oluştururken aynı zamanda boyun ile de birlik sağlanmıştır. Geri kalan bütün formların temiz pürüzsüz ve parlatılmış olması “tinsel” bir etki arayışından kaynaklanmış ve bu ruhsal hissini elde edildiği gözlenmiştir. Heykele bir bütün olarak bakıldığında kararlı ve ağır duruşu kavramı olarak “yüce” kavramına ilişkindir. Hafif ve ışığımsı etkisi ise ruhsal olanı betimleme gereksiniminden kaynaklanmıştır.

Heykeldeki hareket yatay, ritim ise heykelin ortasında meme formu ile sağlanmaya çalışılmıştır. Heykelde hareket doğası gereği doğadaki hareketten farklıdır. Heykeli oluşturan formların, planların yön farklılığından doğan ışık-gölge ile elde edilmektedir. Plastik sanatlardaki hareket, doğadan gelen farklı bir ritme sahiptir. Heykelin üç boyutlu olması ve boşlukla iç içeliği sebebiyle hareket ve ritmi o boşlukta oluşturması bir

zorunluluktur. Tanrıça heykelinde olgular soyutlanmış ve insana ait simgelerle kutsallık anlatılmaya çalışılmıştır. Bu çalışma gerçek mekân ve gerçek zamanda üç boyutlu bir görsellik sunması açısından yaşamla ilişkilendirilmektedir.

Yine aynı konu üzerinde yapılan bir diğer uygulamada (resim 5.23) tanrıçanın ancak sezgilerle hissedilmesine çalışılmış ve tarih öncesi sanat formları deforme edilerek mermer blokun boşluk-doluluk olanaklarından yararlanılarak figüratif bir heykel uygulamasına doğru gidilmiştir. Bu heykelde biçimin çözümlenmesine ağırlık verilmiş, içerik ise süjeninkendi yorum ve çıkarsamalarına açık bırakılmıştır. Biçimin sonsuz olduğunu düşündüğümüzde, doğa ve nesne görüntülerinin heykele uygun formlar haline getirilmesi için yapılan detay ayıklamaları, başlangıçtaki doğal biçimi bozmayı da gerektirir. İçerikle birlikte, tarih öncesine ait sanat form ve kavramların sezinletilmesine ve anlam yaratmaya yönelik olarak ele alınan bu çalışmada, olduğunca yeni biçimleme ve plastik çözümlemelere gidilerek, büyüsel ve simgesel öğelerin ön planda olmasına çalışılmış ve Heykele ait plastik, form, ışık gölge vb. değerlerin modern heykel sanatında yeniden değerlendirilmesi amaçlanmıştır



Resim 5.13. Meysen Samsun, Tanrıça II, Mermer, 43 x28 x10cm. 2014

6. SONUÇ VE ÖNERİLER

6.1.Sonuç

“Tarih Öncesi Sanat formlarının tekrarı, heykelde imge Üretimi Üzerine Yeni bir Okuma Denemesi” konulu bu çalışmada, teorik araştırmaların yanı sıra, sorunların çözümlenmesine yönelik uygulamalı (pratiğe dönük) çalışmalar yapılmıştır.

Günümüz sanatçısı, geçmiş dönem ustaları incelerken, ilksel sanat yapıtlarını ve vahşi kabile sanatını aynı ölçüde değer vererek araştırıp incelemektedir. Sanatçı için her yeni yapıt, farklı problemleri beraberinde getirmekte, bu problemlerin çözümünde asıl faktör kendisi olmaktadır. Doğanın ve daha önceden yapılmış sanat yapıtlarının araştırılıp incelenmesi, problemin çözümünün hızlandırmaktadır. Yapılan teorikve uygulama çalışmalarında çağdaş sanatçı kendi yapıtını üretirken, tarih öncesi sanat form ve imgelerinden tamamen bağımsız olmadığı, ancak bütün sanatçılar maddeyi biçimlerken, kendi anlatım diliyle ele alıp yorumlar ve kişilikleri yönünde değerlendirirler. Konu sanatçı için sadece çıkış noktası oluşturmaktadır. Çalışmanın ilerlemesiyle konu önemini yitirebilmektedir. Bundan sonraki aşamada önemli olan, çalışmalarda ortaya koyacağımız sanat nesnelерinin anlatım biçimlerinin oluşmasıdır. Bu biçimler, çalışmanın tüm maddi görünüşünü kapsar ve içerik ile somut bir bütünlük oluşturarak var olurlar.

Ortaya konulan çalışmalarda, plastik bir anlatımla, insan ve biçimlerinin yeri araştırılarak “biçim-içerik” ilişkilerinin çağıyla ne denli ilintili olduğu vurgulanmaya çalışılmış, doğa soyutlamalarıyla probleme yaklaşım, heykelin plastik çözümlene ve heykelsel dili bulmak için, kurulan kompozisyonlarla, insan vücutlarının ve sembollerinin soyutlanması yapılandırılmış ve heykel problemiyle birlikte ele alınarak irdelenmiştir. Bu irdelenmenin sonucunda: teori ve uygulama açısından araştırmadan aşağıdaki sonuçlar, ilk bakışta, çıkarılabilir. Daha detaylı sonuçlar bundan sonraki araştırmacıların çalışmalarını beklemektedir.

-Heykel estetik bir değer oluşturmakla birlikte, içerisinde bulunduğu mekanı ve çevreyi değiştirebilme gücü vardır. Buna koşut olarak da insanı, onun bakış açısını, düşünce, anlayış ve algılayış biçimlerini nasıl değiştirebildiği gözlemlenmeye çalışılmıştır.

- Tarih öncesi sanat formlarına ilişkin, heykeller ve benzeri dokümanlar teorik ve pratik açıdan incelenmiş ve bunlardan edinilen izlenimler, çağdaş bir bakış açısıyla plastik kaygılar güdülerek yeniden ifade edilmeye çalışılmıştır.
- Uygulama çalışmalarının bütününde tarih öncesi sanat formlarının büyüleyici etkisinin, ancak biçimler, simge ve sembollerle birlikte tüm plastik birim elemanların en yetkin halleriyle kullanılmasına bağlı olduğu görülmüştür.
- Uygulamaların ana eksenini oluşturan, sanat nesnesi ile çevre arasındaki ilişkiler irdelenmiş ve çevresiyle birlikte düşünülen heykelin uygulama esnasında ortaya çıkan problemleri, ilksel dönem sanat kalıntılarının plastik yönlendirmesiyle çözümlenmeye çalışılmıştır.
- Heykeli oluşturan birim elemanlar arasındaki geçişler ve ilişkiler konularına bağlı olarak düzenlenmiştir. Mekâna kazandırılan biçimsel durum ise heykelin fiziksel işleviyle ilgili olması gözetilmiştir.
- Uygulamalardaki “boşluk-doluluk” ilişkilerinin uzamlarıyla, fiziksel sınırlılığını aşarak farklı boyut ve etkilere ulaşmasını sağladığı gözlemlenmiştir.
- Kullanılan simge ve imgeler, zaman zaman bir nesne ya da olgunun kendisi olmadığı için, ona ancak semboller aracılığıyla ulaşmanın mümkün olduğu anlaşılmıştır.
- Formun uzay boşluğundaki konumu algılarımızı etkilerken, çalışmalarda yapılacak herhangi bir biçim olgusu değişikliği, heykelin bütününe ya da anlamını geliştirebileceği gibi daraltmasının da mümkün olduğu/olacağı gözlemlenmiştir. Uygulamaya dönük yaşanan bu süreç, hem görsel hem de düşünsel olarak tatmin edici bir sonuca varmak için çalışılmıştır.

6.2. Öneriler

Böyle bir araştırma ilk kez yapılmakta olup bu alanda araştırma yapmak isteyenlere gerek teorik gerekse kaynak oluşturması açısından yol gösterici olması amaçlanmıştır. Araştırma tarih öncesi sanat formlarından hareketle yeni sanatsal formlar üretmek prehistorik sanat formlarının bire bir taklidi anlamına gelmemektedir. Her ne kadar ortada taklit yahut devşirme gibi anlaşılacak öğeler bulunsa da prehistorik sanat formlarından hareketle üretilen çağdaş sanat nesnesi (heykel) plastik dil özelliklerine göre yeni anlam içerikleri sunmaktadır. Araştırma her bir yeni eserin zaman – mekân bağlamında bir orijinaliteye ve yeni bir objektivasyon derecesine sahip olduğunu betimleme açısından üretilen her sanat eserinin aslında kendine has bir anlam yaratarak orijinal bir problemin çözülmesine katkı sağlamıştır.

KAYNAKÇA

- Ağcabay, M. İ. (1999). Duvar – Dostoloji Dergisi sayı: 5-6.
- Ağcabay, M. İ. (2002). Ataların İlk Yaşam Sanatı, Hayalet Gemi Dergisi Sayı: Mart-Nisan.
- Alvarez, A. (2001). Gece, Gece Hayatı, Gecenin Dili, Uyku ve Rüyalar, çev: İsmail Türkmen, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Anabritannica. (1989). Genel Kültür Ansiklopedisi, cilt: 13, İstanbul, Hürriyet Ofset A. Ş.
- Anabritannica. (1990). Genel Kültür ansiklopedisi, cilt. 19, İstanbul, Hürriyet Ofset a. Ş.
- Arıkdal, E. (1989). Ansiklopedik Metapisişik Terimler Sözlüğü, İstanbul, Ruh ve Madde Yayınları, 3. Baskı.
- Assmann, Jan. (2001), *Kültürel Bellek* Ayrıntı Yayınları, çev. Ayşe Tekin, İstanbul.
- Bazin, G. (1998). Sanat Tarihi, İstanbul, çev: Üzra Nural, Selahattin Hilav, sosyal yayınları 1. Basım.
- Berger, A. A. (1993). Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri, (çev: m. Barkan, N. Bayram, D. Güler, U. Demiray, N. Ulutak, A. H. Yüksel,) Eskişehir, Anadolu Üniversitesi sağ. Ve bilimsel araştırmaları çalıştay Yayınları No. 91 A. Ü. Basımevi.
- Bilgin, N. (1991). Eşya ve İnsan, Ankara, Gündoğan, Yayınları.
- Bulat, M. (2014). Modern Sanatta Soyutlama, Atatürk Üniversitesi Yayınları, güzel sanatlar fakültesi Araştırmalar serisi, no: 8, Zafer form Ofset Matbaacılık Ltd. Şti.
- Büyük Larousse. (1986). Sözlük ve Ansiklopedi. Cilt: 4, 11, 17, İstanbul Gelişim yayınları. A. Ş.
- Büyüklarousse. (1996). Sözlük ve Ansiklopedi, Cilt: 4, 11-17, İstanbul, Gelişim Yayınları.
- Cassou, J. (1987). Sembolizm, çev: Özdemir ince, İlhan Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi 1. Basım.
- Cassou, J. (1987). Sembolizm, çev: Özdemir İnce, İlhan Usmanbaş, İstanbul, Remzi Kitabevi, I. Basım.
- Cempbell, J.(1992), *İlkel Mitoloji, Tanrıların Maskeleri*; İmge Yayınevi, çev. Kudret emiroğlu, İstanbul.
- Cüceloğlu, D. (1993). İnsan ve Davranışı, İstanbul, Remzi Kitabevi, 4. Basım.
- Ecevit, B. (1975). Brancusi, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: Ağustos.
- Eliade, M. (1991). Kutsal ve Dindışı, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, Gece Yayınları, I. Baskı.

- Eliade, M. (1992). İmgeler- Simgeler, çev: Mehmet Ali Kılıçbay, Ankara, Gece Yayınları, 1. Baskı.
- Evans, E. (1998). İlkelerde Din, İstanbul, Pritchard öteki Yayınevi.
- Eyüboğlu, İ. Z. (1991), *Anadolu Uygarlığı*, Der Yayınları, İstanbul.
- Eyüboğlu, İ. Z. (2007), *Tanrı Yaratan Toprak Anadolu*, Der Yayınları, İstanbul.
- Fischer, E. (1985), . Sanatın Gerekliliği, çev: Cevat Çapan, Ankara, Kuzey Yayınları, 5. Baskı.
- Fromm, E. (1991). Rüyalar, masallar, Mitoslar, çev: Aydın Arıtan, İstanbul, Arıtan yayınevi, 3. Baskı.
- Fromm, E. (1992). Rüyalar, masallar, Mitoslar, çev: Aydın Arıtan, Kaan H. Ökten, İstanbul, Arıtan yayınevi, 2. baskı.
- Genç, A. -Sipahioğlu, A. (1990). Görsel Algılama, İzmir Sergi Yayınevi.
- Gener C. (1994). Ezoterik Batini Doktrinler Tarihi – Gece Yayınları Ankara.
- Gener C. (2004). Ezoterik Batini Doktrinler Tarihi cilt 2 – Primit Yayınları Ankara.
- Goldwater, R. (1969). What is Modern Sculpture, New York, The Museum of Modern Art.
- Guenon R. (1997). Geleneksel Formlar ve Kozmik Devirler çev: Lütfi Feyzi Topaçoğlu, İnsan Yayınevi İstanbul.
- Güngören, A. (1988). Cadıların Günbatımı, İstanbul, Yol yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1989). Felsefe Sözlüğü, İstanbul, Remzi Kitabevi Yayınları.
- Hançerlioğlu, O. (1993). Düşünce Tarihi, İstanbul, Remzi Kitabevi, Evrim Matbaası, Ltd. şti. 5. Basım.
- Jung, C. G. (1982). Bilinç ve Bilinçaltının İşlevi, çev: Engin büyükinal, İstanbul, Onur Basımevi, 1. Baskı.
- Kırıçoğlu O. (1999). Sanatta Sezgisellik, nesnellik ve eğitime yansımaları – Cumhuriyet Bilim Teknik Sayı 622.
- Klee, P. Çağdaş Sanat Kuramı, çev: Ahmet Dünder, Ankara, Dost Kitabevi Yayınları.
- Kovel, j. (2000). Tarih ve Tin, Türkçesi: Hakan Pekinel, İstanbul, Ayrıntı Yayınları.
- Levi- Strauss, C. (1994). Yabancı Düşünce, çev: Tahsin Yücel, İstanbul, Yapı Kredi Yayınları, 1. Basım.
- Lynton, N. (1982). Modern Sanatın Öyküsü, çev: Cevat Çapan, Sadi Öziş, İstanbul, Remzi Kitabevi, 1. Baskı.
- Moore, H. (1941) 'Primitif Art' (ilksel Sanat), ilk Basım The Listener, Ct. XXV, No: 641, ss598-99, Nisan 24, 1941 Çev: Aksit Göktürk).

- Morris, D. (1999). Koruyucu Tılsımlar, Uğurlar, Muskalar, Nazarlıklar, İstanbul, İnkılap Yayınevi.
- Murdoch I.(1992). Ateş ve Güneş çev. Serdar rıfat Kırkoğlu, Ayrıntı Yayınları İstanbul.
- Mülayim S.(1994). Sanata Giriş – Bilim Teknik Yayınevi İstanbul.
- Oğuz B.(2002). Mezartaşında Simgeleşen İnançlar – AAV Yayınları İstanbul.
- Oral, Z. (1976). Noguchi, Milliyet Sanat Dergisi Sayı: Mart.
- Ögel, S. (1977) Çevresel sanat, İstanbul, İTÜ Matbaası.
- Özlem D. (1995). Felsefe ve Doğa Bilimleri – İzmir Kitaplığı İzmir.
- Portakal H. (1997). Din ve İnsan Sorunu - Toplumsal Dönüşüm Yayınları İstanbul.
- Read, H. (1960) Sanatın Anlamı, çev. Güner İnal, Nuşin Asgari, Ankara, İş bankası Yayınları.
- Read, H. (1985). Modern Sculpture a Concise History, Thames and Hudson.
- Savaşçın, Z. (2003). Algısal inanç, İstanbul, Metis Yayınları.
- Schuon F. (1997). Varlık, Bilgi ve Din – İnsan Yayınları İstanbul.
- Sorlin, P. (2004). Düş Söylemleri, İstanbul, Çev: Süha Sertabiboğlu, Ayrıntı Yayınları.
- Şeriatı, A. (2000) Dinler Tarihi, İstanbul, Seçkin Kitaplar Yayıncılık.
- Tansuğ, S. (1982). İnsan ve Sanat, İstanbul, Altın Kitabevi Yayınları.
- Taylan N,(1998).Düşünce Tarihinde Tanrı Sorunu – Ayışığı Kitapları İstanbul.
- Turanî, A. (2000). Dünya Sanat Tarihi, İstanbul, Türkiye İş bankası Kültür Yayınları, 3. Baskı.
- Wredu, K. (1983). İnsan İletişimi Kavramına Felsefî Bir bakış, çev: Ionna Kuçuradi, Ankara, Unesco- Türk Sosyal Bilimler Dergisi, Olgaç Matbaası.
- Yalçınkaya, I. (1975), Diptarih Açısından Sanatın Kaynağı, Ankara, Antropoloji, Sayı 7, Ankara Üniversitesi Basımevi.

Tezler

- Ağcabay, M. İ. (2010). *Prehistorik Çağda Heykel ve Aşkınlık*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İstanbul.
- Özen, M. (2009). *Günümüz Sanatında Ana Tanrıça Kybele'nin Plastik Değer olarak Kullanılması*, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Projesi, Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Sakarya.

- Yıldız, S. (2007). *Primitif Sanat ve Primitif Sanatın 1900-1950 Yılları Arası Heykel Sanatına Etkileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Dokuz Eylül Üniversitesi Güzel Sanatlar Enstitüsü, İzmir.
- Yılmaz, A. (1994), *Büyüsel ve Simgesel Değerlerle Heykelde Kavram Sezinletmeleri*,Yayınlanmamış Sanatta Yeterlik Tezi, Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Eskişehir

Yabancı Yayınlar Kaynakça

- Ashe G. (1992). *Atlantis, Lost Lands, Ancient Wisdom - Thames and Hudson London.*
- Biedermann H. (1992). *Dictionary of Symbolism – Wordsworth Reference New York.*
- Cirlot L.E. (1996). *A Dictionary of Symbols – Routledge London.*
- Coopler J.C. (1993). *An Illustrated Encyclopaedia of Traditional Symbols – Thames and Hudson London.*
- Hamilton-Paterson J. S. (1992). *Tenths, Londra.*
- Lehner A. (1993). *Das Wunderbare Wissen von Wesen der Welt – Die Bauhütte Bonn.*
- Michell J. (1992). *The Earth Spirit, Its ways, shrines and mysteries - Thames and Hudson London.*
- Nathan, C. H. ph. *Dergi, The Evolution Of Sculpture, concept of prehistory from the Age of animism, sculpture review.*
- Sharkey J. (1992). *Celtic Mysteries, The Ancient Religion – Thames and Hudson London.*
- Sugden K. (1994). *Stonehenge Avebury The Prehistoric Temples of – Pitkin Unichrome Ltd Great Britain.*
- Tompkins P. (1978). *Great Pyramid – Penguin Books.*
- Tucker, W. (1974). *The Language of Sculpture, London, and Hudson.*

EKLER

EK:1 Görseller Tablosu

GÖRSEL NO	2.1
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kızılderili haida Kabilesinin başına ait bir Konut modeli
DÖNEMİ	Yaklaşık 400 Yıl önce
SANATÇISI	Kızılderili yerliler
TEKNİĞİ	Ahşap oyma
BOYUTLARI	Bilinmiyor
SERGİLENME	American Museum of Natural History New York
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatın Öyküsü, 1976, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul

GÖRSEL NO	2.2
GÖRSEL ADI/KONUSU	Toma, Fetiş, Ayakta Kadın Figür
DÖNEMİ	Erken 15.yy
SANATÇISI	Bilinmiyor
TEKNİĞİ	Taş
BOYUTLARI	38 cm
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatın Öyküsü, 1976, Remzi Kitabevi Yayınları, İstanbul

GÖRSEL NO	2.3
GÖRSEL ADI/KONUSU	Bizon
DÖNEMİ	Yaklaşık 15000 yıl önce
SANATÇISI	Bilinmiyor
TEKNİĞİ	Resim
BOYUTLARI	Bilinmiyor
SERGİLENME	Altamira Mağarası – İspanya

KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi yayınları, 1976, İstanbul
GÖRSEL NO	2.4
GÖRSEL ADI/KONUSU	Bizon Resimleri
DÖNEMİ	Yaklaşık 12000 yıl önce Geç Magdaleniyen Dönem
SANATÇISI	-
TEKNİĞİ	-
BOYUTLARI	-
SERGİLENME	Niaux Mağarası Siyah salonu Fransa
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi yayınları, 1976, İstanbul

GÖRSEL NO	2.5
GÖRSEL ADI/KONUSU	Dağ Keçisi Oğlağı Biçimli Mızrak Atacağı
DÖNEMİ	Yaklaşık 12000 yıl Önce
SANATÇISI	-
TEKNİĞİ	Geyik Boynuzu
BOYUTLARI	-
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi yay. 1976, İstanbul

GÖRSEL NO	2.6
GÖRSEL ADI/KONUSU	Savaş Görüntüsü
DÖNEMİ	
SANATÇISI	-
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	-
SERGİLENME	Libya

KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi yayınları, 1976, İstanbul
--------------------------------	--

GÖRSEL NO	2.7
GÖRSEL ADI/KONUSU	Neolitik Taş Çember
DÖNEMİ	M.Ö. 3000
SANATÇISI	-
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	-
SERGİLENME	İngiltere
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://tr.wikipedia.org/wiki/Stonehenge

GÖRSEL NO	2.8
GÖRSEL ADI/KONUSU	Şeritler Halindeki Arabesk Süslemeli Bir Kap
DÖNEMİ	
SANATÇISI	-
TEKNİĞİ	
BOYUTLARI	-
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatın Öyküsü, Remzi Kitabevi yayınları, 1976, İstanbul

GÖRSEL NO	2.9
GÖRSEL ADI/KONUSU	Lespugue Venüsü
DÖNEMİ	M.Ö. 25000 yıllarına aittir
SANATÇISI	-
TEKNİĞİ	Mamut Dişinden Yapılmıştır
BOYUTLARI	15 cm
SERGİLENME	Paris <u>Musée de Homme</u> Müzesi

KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.turkcebilgi.com/lespugue_ven%C3%BCs%C3%BC
--------------------------------	---

GÖRSEL NO	2.10
GÖRSEL ADI/KONUSU	Willendorf Venüsü
DÖNEMİ	M.Ö. 25.000
SANATÇISI	-
TEKNİĞİ	Kireç taşı
BOYUTLARI	H= 11 cm
SERGİLENME	Viyana Tarihi Doğa Müzesi Avusturya
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://tr.wikipedia.org/wiki/Willendorf_Ven%C3%BCs%C3%BC

GÖRSEL NO	2.11
GÖRSEL ADI/KONUSU	Savignano Venüsü
DÖNEMİ	Neolitik Dönem
SANATÇISI	-
TEKNİĞİ	sarı-yeşil serpantinden yontulmuş.
BOYUTLARI	22 cm boyunda
SERGİLENME	İtalya
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://pt.wikipedia.org/wiki/V%C3%AAnus_de_Savignano

GÖRSEL NO	4.1
GÖRSEL ADI/KONUSU	The bathers
DÖNEMİ	1956
SANATÇISI	Pablo Picasso
TEKNİĞİ	Ahşap
BOYUTLARI	570x 406

SERĞİLENME	Philadelphia Museum of Art
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.pablocassio.org/

GÖRSEL NO	4.2
GÖRSEL ADI/KONUSU	Boğa Başı
DÖNEMİ	1942
SANATÇISI	Pablo Picasso
TEKNİĞİ	Hazır Nesne
BOYUTLARI	33.5 x 43.5 x 19 cm
SERĞİLENME	Paris Picasso Müzesi
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.pablocassio.org/

GÖRSEL NO	4.3
GÖRSEL ADI/KONUSU	Sessizlik Masası
DÖNEMİ	1937
SANATÇISI	Constantin Brancusi
TEKNİĞİ	Taş Yontu
BOYUTLARI	
SERĞİLENME	Romanya
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	https://www.google.com.tr/search?q=brancusi+sessizlik+masasi&espv=

GÖRSEL NO	4.4
GÖRSEL ADI/KONUSU	Cap Capricorne
DÖNEMİ	1948
SANATÇISI	Max Ernst
TEKNİĞİ	Bronz

BOYUTLARI	
SERGİLENME	Lolas galerisi
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://regenaxe.com/2013/12/07/capricorn-max-ernst-1963/

GÖRSEL NO	4.5
GÖRSEL ADI/KONUSU	The Family
DÖNEMİ	1956-57
SANATÇISI	Isamu Noguchi
TEKNİĞİ	Granite
BOYUTLARI	
SERGİLENME	Long Island City
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://thenoguchimuseum.tumblr.com/post/73645128434/isa-mu-noguchis-sculptural-installation-family

GÖRSEL NO	4.6
GÖRSEL ADI/KONUSU	Spoon Woman
DÖNEMİ	1926-27
SANATÇISI	Alberto Giacometti
TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	144.8X51.4X21 CM
SERGİLENME	Contemporary Art Gallery 395B
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.artic.edu/aic/collections/artwork/37761

GÖRSEL NO	4.7
GÖRSEL ADI/KONUSU	Man (Apollo)
DÖNEMİ	1929
SANATÇISI	Alberto Giacometti

TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	15.3 x 12 x 33.8
SERGİLENME	Özel Koleksiyon
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.artnet.com/Magazine/features/saltz/saltz10-31-8.asp

GÖRSEL NO	4.8
GÖRSEL ADI/KONUSU	Sabahın Dördünde Saray (The PLACE at 4 A.M)
DÖNEMİ	1933
SANATÇISI	Alberto Giacometti
TEKNİĞİ	Karışık Malzeme
BOYUTLARI	65X71X41 CM
SERGİLENME	Modern Sanat Müzesi, New York
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://blog.kavrakoglu.com/cagdas-sanata-varis-53-surrealizm-4/

GÖRSEL NO	4.9
GÖRSEL ADI/KONUSU	Asılı Top (Suspended ball)
DÖNEMİ	1930-31
SANATÇISI	Alberto Giacometti
TEKNİĞİ	Metal, ip, Plaster
BOYUTLARI	H= 61 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/decouvrir-l-%C5%93uvre/

GÖRSEL NO	4.10
GÖRSEL ADI/KONUSU	Uzanmış kadın (Reclining Woman)
DÖNEMİ	1929

SANATÇISI	Alberto Giacometti
TEKNİĞİ	Boyanmış bronz
BOYUTLARI	42 cm
SERĞİLENME	Özel Koleksyon, New York
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/decouvrir-l-%C5%93uvre/

GÖRSEL NO	4.11
GÖRSEL ADI/KONUSU	Boynu kesik kadın (Woman with her Throat Cut)
DÖNEMİ	1932
SANATÇISI	Alberto Giacometti
TEKNİĞİ	Metal
BOYUTLARI	
SERĞİLENME	Özel koleksyon
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/decouvrir-l-%C5%93uvre/

GÖRSEL NO	4.12
GÖRSEL ADI/KONUSU	Çift (the Couple)
DÖNEMİ	1926
SANATÇISI	Alberto Giacometti
TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	60x38x37 cm
SERĞİLENME	New York, Özel koleksyon
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/decouvrir-l-%C5%93uvre/

GÖRSEL NO	4.13
GÖRSEL ADI/KONUSU	Şehir Meydanı (City Square)

DÖNEMİ	1948-49
SANATÇISI	Alberto Giacometti
TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	12-15 cm arası
SERGİLENME	Peggy Guggenheim Koleksiyonu, Venedik
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/decouvrir-l-%C5%93uvre

GÖRSEL NO	4.14
GÖRSEL ADI/KONUSU	İşaret Eden Adam (Man Pointing)
DÖNEMİ	1947
SANATÇISI	Alberto Giacometti
TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	178 cm
SERGİLENME	Tate galeri, Londra
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/decouvrir-l-%C5%93uvre

GÖRSEL NO	4.15
GÖRSEL ADI/KONUSU	Görünmez nesne
DÖNEMİ	1934
SANATÇISI	Alberto Giacometti
TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	
SERGİLENME	
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.fondation-giacometti.fr/en/art/16/decouvrir-l-%C5%93uvre

GÖRSEL NO	4.16
------------------	------

GÖRSEL ADI/KONUSU	Yatan şekil
DÖNEMİ	1929
SANATÇISI	Henry Moore
TEKNİĞİ	Koyu Horton Taşı
BOYUTLARI	Uzunluk= 84 cm
SERGİLENME	Leeds kenti sanat galerisi
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://blog.tlmagazine.be/2015/02/henzy-moore-at-zentrum-paul-klee/

GÖRSEL NO	4.17
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kompozisyon
DÖNEMİ	1931
SANATÇISI	Henry Moore
TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	H= 42 cm
SERGİLENME	Mary moore Koleksiyonu
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://blog.tlmagazine.be/2015/02/henzy-moore-at-zentrum-paul-klee/

GÖRSEL NO	4.18
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kompozisyon
DÖNEMİ	1931
SANATÇISI	Henry Moore
TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	H= 48 cm
SERGİLENME	Irina moore Koleksiyonu
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://blog.tlmagazine.be/2015/02/henzy-moore-at-zentrum-paul-klee/

GÖRSEL NO	4.19
GÖRSEL ADI/KONUSU	Yatan Şekil: Dört parçalı Kompozisyon
DÖNEMİ	1934
SANATÇISI	Henry Moore
TEKNİĞİ	Su Mermeri
BOYUTLARI	18x45x17cm
SERGİLENME	Tate Galeri
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://blog.tlmagazine.be/2015/02/henzy-moore-at-zentrum-paul-kee/

GÖRSEL NO	4.20
GÖRSEL ADI/KONUSU	Uzanmış Figür
DÖNEMİ	1938
SANATÇISI	Henry Moore
TEKNİĞİ	Parlatılmış Bronz
BOYUTLARI	Uzunluk: 14 cm
SERGİLENME	Peggy Guggenheim, Venedik
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://blog.tlmagazine.be/2015/02/henzy-moore-at-zentrum-paul-kee/

GÖRSEL NO	4.21
GÖRSEL ADI/KONUSU	Yatan Şekil
DÖNEMİ	1945-46
SANATÇISI	Henry Moore
TEKNİĞİ	Karaağaç
BOYUTLARI	Uzunluk: 190cm
SERGİLENME	Özel Koleksiyon
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://blog.tlmagazine.be/2015/02/henzy-moore-at-zentrum-paul-kee/

GÖRSEL NO	4.22
GÖRSEL ADI/KONUSU	İki Figür
DÖNEMİ	1959
SANATÇISI	Henry Moore
TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	193x129x60cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://blog.tlmagazine.be/2015/02/henzy-moore-at-zentrum-paul-klee/

GÖRSEL NO	4.23
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kibele Attis
DÖNEMİ	1992
SANATÇISI	Mehmet Aksoy
TEKNİĞİ	Mermer Yontu
BOYUTLARI	240 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.Mehmetaksoy.com

GÖRSEL NO	4.24
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kibele
DÖNEMİ	2010
SANATÇISI	Mehmet Aksoy
TEKNİĞİ	Mermer Yontu
BOYUTLARI	
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.Mehmetaksoy.com

GÖRSEL NO	4.25
GÖRSEL ADI/KONUSU	Ana Tanrıça Kibele
DÖNEMİ	2002
SANATÇISI	Ertuğ Atlı
TEKNİĞİ	Ahşap , Bronz
BOYUTLARI	
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.ertugatli.com/

GÖRSEL NO	4.26
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kibele
DÖNEMİ	2002
SANATÇISI	Ertuğ Atlı
TEKNİĞİ	Bronz
BOYUTLARI	
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	http://www.ertugatli.com/

GÖRSEL NO	4.27
GÖRSEL ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	1991
SANATÇISI	Ayhan Yılmaz
TEKNİĞİ	Andezit taşı , Metal
BOYUTLARI	200x117x55 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendisinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.28
GÖRSEL ADI/KONUSU	Boğa Başı detayı
DÖNEMİ	1991
SANATÇISI	Ayhan Yılmaz
TEKNİĞİ	Andezit taşı , Metal
BOYUTLARI	
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendisinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.29
GÖRSEL ADI/KONUSU	Boğa Başı sol yan görünüş
DÖNEMİ	1991
SANATÇISI	Ayhan Yılmaz
TEKNİĞİ	Andezit taşı , Metal
BOYUTLARI	200x117x55 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendisinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.30
GÖRSEL ADI/KONUSU	İsimsiz
DÖNEMİ	1993
SANATÇISI	Ayhan Yılmaz
TEKNİĞİ	Polyester, Toprak
BOYUTLARI	120x120x60 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendisinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.31
GÖRSEL ADI/KONUSU	Bekleyiş I
DÖNEMİ	2007
SANATÇISI	Mustafa Bulat
TEKNİĞİ	Traverten, Bronz
BOYUTLARI	98x35x12 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendisinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.32
GÖRSEL ADI/KONUSU	Güneş Kursu
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Meyssem Samsun
TEKNİĞİ	Ahşap Yontu
BOYUTLARI	50x120x200 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.33
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kontes
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Meyssem Samsun
TEKNİĞİ	Ahşap, mermer
BOYUTLARI	38 x16 x 3cm,
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.34
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kontes detay
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Meyssem Samsun
TEKNİĞİ	Ahşap
BOYUTLARI	
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.35
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kadın
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Meyssem Samsun
TEKNİĞİ	Ahşap Yontu
BOYUTLARI	45X27X12 CM
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.36
GÖRSEL ADI/KONUSU	Mask
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Meyssem Samsun
TEKNİĞİ	Ahşap, demir
BOYUTLARI	37x18x12cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.37
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kadın İdol
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Meyssem Samsun
TEKNİĞİ	Döküm Polyester
BOYUTLARI	40X30X12
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.38
GÖRSEL ADI/KONUSU	Yalnızlık
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Meyssem Samsun
TEKNİĞİ	Polyester Döküm
BOYUTLARI	57X24X9CM
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.39
GÖRSEL ADI/KONUSU	Bekleyiş
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Meyssem Samsun
TEKNİĞİ	Andezit taş
BOYUTLARI	50X20X8CM
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.40
GÖRSEL ADI/KONUSU	Kibele
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Meyssem Samsun
TEKNİĞİ	Andezit taş
BOYUTLARI	67x26x20 cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.41
GÖRSEL ADI/KONUSU	Anadolu
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Meyssem Samsun
TEKNİĞİ	Andezit taş, Alüminyum Döküm
BOYUTLARI	55x32x20cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.42
GÖRSEL ADI/KONUSU	Anadolu sol yan
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Meyssem Samsun
TEKNİĞİ	Andezit taş, Alüminyum Döküm
BOYUTLARI	
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.43
GÖRSEL ADI/KONUSU	Anadolu sağ yan
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Meyssem Samsun
TEKNİĞİ	Andezit taş, Alüminyum Döküm
BOYUTLARI	
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.44
GÖRSEL ADI/KONUSU	Şaman
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Meyssem Samsun
TEKNİĞİ	Ahşap Yontu
BOYUTLARI	150x50x12cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır

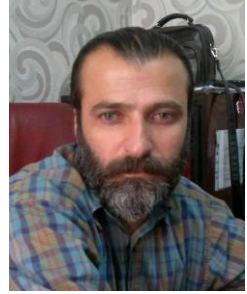
GÖRSEL NO	4.45
GÖRSEL ADI/KONUSU	Tanrıça I
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Meyssem Samsun
TEKNİĞİ	Mermer Yontu
BOYUTLARI	68X50X15CM
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır

GÖRSEL NO	4.46
GÖRSEL ADI/KONUSU	Tanrıça II
DÖNEMİ	2014
SANATÇISI	Meyssem Samsun
TEKNİĞİ	Mermer Yontu
BOYUTLARI	43x28x10cm
SERGİLENME	-
KAYNAĞIN ALINDIĞI ADRES	Sanatçının kendi arşivinden alınmıştır

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Soyadı, adı : SAMSUN, Meysem
Uyruğu : T.C.
Doğum tarihiveyeri : 11.11.1971/ Samandağ
Medenihali : Evli
Telefon : 0(346) 221 67 78
Faks : 0 (346) 219 12 45
E-mail : meysemsamsun@gmail.com



Eğitim

Derece	Eğitim Birimi	Mezuniyet tarihi
Yüksek lisans	Cumhuriyet Üniversitesi /R.İş A.B.D.	2008
Lisans	Anadolu Üniversitesi /Heykel A.S.D	1996
Lise	Samandağ Lisesi	1991

İş Deneyimi

Yıl	Yer	Görev
2001	Cumhuriyet Üniversitesi	Öğretim Görevlisi

Yabancı Dil

İngilizce

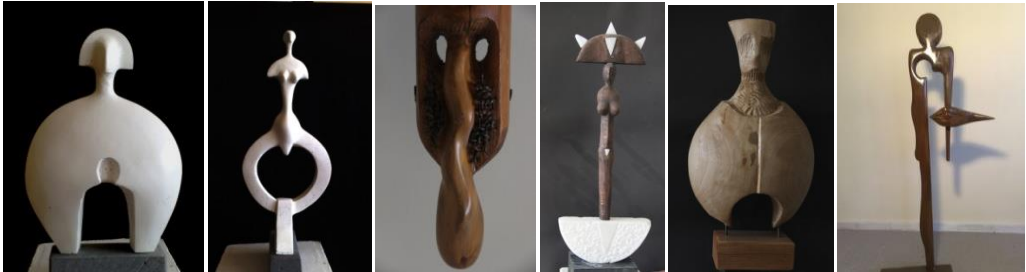
Yayınlar

-

Hobiler

Yüzme, Tenis, Kitap Okumak, Arkadaşlarıyla Mektuplaşmak.

Sergilenen Heykeller





GAZİ GELECEKTİR..